



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las III Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2024



Editores:

Chemary Larez Castillo
Verónica Pardo Frías
Luis Pérez-Valero



Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las III Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2024



Editores:

Chemary Larez Castillo

Verónica Pardo Frías

Luis Pérez-Valero



Universidad
Nacional
de Loja

RECTOR: Nikolay Aguirre
VICERECTORA ACADÉMICA:
Elvia Zhapa Amay
DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN:
Max Encalada



RECTOR: William Herrera
VICERECTOR ACADÉMICO:
Bradley Hilgert
VICERECTORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:
Olga del Pilar López

Memorias de las III Jornadas de Investigación Musical — JOIM 2024

EDITORES:

Chemary Larez Castillo
Verónica Pardo Frías
Luis Pérez-Valero

AUTORES: Jesús Estévez Monagas, Pavel Ferrer, Diego Benalcázar Vega, Andrey Astaiza, Silvina Luz Mansilla, Rubén Riera, Marianela Arocha de Omar, Ángeles Herrera Buste, Meining Cheung Ruiz, Ángela Arboleda Jiménez, José Manuel López D' Jesús, Gerardo J. Valero Sánchez, Adina Izarra, Danhía Anahi Espinoza Celi, María José Sotomayor, Xavier Andrés Barnuevo Solís, Amanda Quesada Montano, Lucía Margarita Figueroa Robles, Elsi Aracely Alvarado Román, Alexis Ariel Escudero Mogrovejo, Carlos Andrés Caballero Parra, Luis Ramón Pérez-Valero, David De los Reyes, Roger Fabricio Márquez Barrera, Efraín Rendón Ardila, Luis Eduardo Gómez Sánchez, Chemary Aylin Larez Castillo, Sebastián Yáñez Páez, Javier Andrade Córdova

**Los artículos contenidos en este libro han sido evaluados
mediante revisión por pares doble ciego.**

ISBN: 978-9942-671-20-2

Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-
No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](#)



Editorial Universitaria

Contacto: comision.editorial@unl.edu.ec
Tel: +59372593550
Universidad Nacional de Loja
Ciudad Universitaria Guillermo Falconí, Loja
www.unl.edu.ec
Loja, Ecuador



DIRECCIÓN: Verónica Andrade Aguilar
DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
José Ignacio Quintana Jiménez
CORRECCIÓN DE ESTILO:
Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec



**RED DE INVESTIGACIÓN
EN ARTES REDINART**

COORDINADORA:
Verónica Pardo Frías
SECRETARIO:
Pedro Segovia

Índice

Prólogo

Jesús Estévez Monagas.....	9
----------------------------	---

Conferencias

¿Todo lo que hacemos es música? Pavel Ferrer.....	15
--	----

<i>Chonta Madre</i> : caso de estudio de la composición y producción colaborativa Diego Benalcázar Vega y Andrey Astaiza	31
--	----

Teoría versus praxis. Una polémica periodística en Buenos Aires en torno a ideas de identidad cultural, música y nación (1921) Silvina Luz Mansilla	49
--	----

Tecnología, creación y música actual del Ecuador

Uso de sintetizadores semimodulares en obras de improvisación controlada (@untrioelectrico) por medio de módulos germinales Rubén Riera	71
--	----

Conformación y clasificación de extensiones tímbricas del piano para su implementación en la composición de obras mixtas Marianela Arocha de Omar	87
Instrumentos precolombinos en la creación de imaginarios sonoros Ángeles Herrera Buste	101
Improvisación y estados sonoros en <i>Chakras</i> , composición electroacústica mixta de Un Trío Eléctrico (y amigos) Meining Cheung Ruíz	115

Interdisciplinariedad en las artes

Lo no traducible. Búsqueda de universos donde palabra y movimiento se hibriden y antropofagen Ángela Arboleda Jiménez	137
Literatura, cine y <i>rock</i> : manifestaciones filosófico-culturales en contra de la guerra José Manuel López D' Jesús y Gerardo J. Valero Sánchez	153
Interactividad en el uso de visuales en la música de @untrioelectrico y amigos Adina Izarra	171
La presencia musical en murales y esculturas de la ciudad de Loja, exploración a través del análisis iconográfico Danhia Anahi Espinoza Celi, María José Sotomayor y Xavier Andrés Barnuevo Solís	187

Género, música popular y producción musical

La industria musical costarricense: desigualdades de género y constantes resistencias para subsistir en el medio Amanda Quesada Montano	205
Resurgir en la escena artística. Análisis de la propuesta <i>performática Kunan</i> Lucía Margarita Figueroa Robles y Elsi Aracely Alvarado Román	223
Posibles usos de armonía negativa en música popular Alexis Ariel Escudero Mogrovejo	243
De Pastor López y cumbia. Estudio preliminar sobre la industria discográfica y el chucu-chucu entre Colombia y Venezuela Carlos Andrés Caballero Parra y Luis Ramón Pérez-Valero	261
Aproximación a una genealogía del narcocorrido David De los Reyes	279

Estrategias pedagógicas y prácticas musicales

El uso de los sonidos vocales en la producción musical Roger Fabricio Márquez Barrera	299
<i>Musilología</i> : abordaje de la interpretación desde las narrativas musicales internas de los estudiantes Efraín Rendón Ardila	315
Música y desarrollo humano en el siglo XXI: un enfoque neuroeducativo Luis Eduardo Gómez Sánchez	327

Músicas y músicos del siglo XX

Explorando la producción musical y los rasgos
estilísticos a través del catálogo de la obra
de José Francisco Salgado Ayala
Chemary Aylin Larez Castillo 349

Signos dodecafónicos. Discurso musical
en el *Sanjuanito futurista* de Salgado
Sebastián Yáñez Páez 369

El rasgo lírico de Salgado.
Cronologías y denominaciones
Javier Andrade Córdova 387

Biografía de los autores..... 407

Prólogo

En su tercera edición, las Jornadas de Investigación Musical (JOIM 2024) se consolidan cada vez más como la voz académica, formativa, artística y científica en el ámbito musical ecuatoriano y latinoamericano. A partir de una diversa y cuidada agenda de actividades donde convergen ponencias, conferencias magistrales, conciertos, mesas redondas y talleres, el evento promueve el intercambio entre los diferentes actores y participantes: docentes, investigadores, alumnado y la comunidad musicológica en su amplio espectro. Así como sucedió en las dos ediciones anteriores (2020 y 2022), esta tercera ocasión tuvo el privilegio de contar con figuras reconocidas internacionalmente dentro del campo de la investigación en artes enmarcado en el contexto latinoamericano, tales como Silvina Mansilla, Pavel Ferrer, Diego Benalcázar y Andrey Astaiza. De esta manera, la presente memoria aspira a reflejar la calidad y pluralidad de los veintidós trabajos aunados como evidencia del esfuerzo académico que se viene realizando desde hace más de un lustro.

La primera sección, titulada «Conferencias», inicia con el texto de Pavel Ferrer, el cual reflexiona sobre la obra 4'33'', de John Cage, y los cuestionamientos que ha generado en el arte y la sociedad; destaca cómo la música y el arte contemporáneo han superado las barreras disciplinares, moviéndose hacia un espacio sin fronteras. Luego, Diego Benalcázar y Andrey Astaiza profundizan en la creación colectiva, donde se requiere armonizar diversas visiones, especialmente al combinar instrumentos de culturas distintas. Su investigación analiza el proceso de composición colaborativa del álbum *Chonta Madre* desde una perspectiva de investigación artística. Clausura esta sección la intervención de Silvina Mansilla, quien analiza una polémica periodística en el Buenos Aires de 1921 sobre la ópera en el Teatro Colón, revelando tensiones entre visiones nacionalistas en la crítica musical. A través de una perspectiva microhistórica, explora la retórica belicista y su impacto en la identidad cultural argentina.

El segundo bloque se centra en la «Tecnología, creación musical y música actual del Ecuador», inaugurado con la participación de Rubén Riera y el conjunto @untrioelectrico. Allí, se expone el desarrollo de una metodología de «módulos germinales» para estructurar la improvisación electrónica en vivo, manteniendo una identidad reconocible en cada ejecución. Se continúa con el aporte de Marianela Arocha que analiza las sonoridades del arpa del piano mediante un estudio espectral y la creación de un banco de sonidos, explora nuevas extensiones tímbricas, y ofrece herramientas para la composición e interpretación más allá de la ejecución tradicional del piano. Ángeles Herrera Buste, por su parte, realiza un estudio sobre la integración de instrumentos precolombinos y medios digitales en la composición, analizando su sinergia a través de procesos experimentales para estimular la identidad y la creación colectiva mediante el uso de estos métodos compositivos. Finalmente, Meining Cheung Ruiz explora la música electroacústica improvisada con visuales multisensoriales, integrando síntesis y procesamiento sonoro, mediante el análisis de la obra *Chakras* (2023), basada en frecuencias asociadas a los siete chakras y su relación con elementos visuales-reactivos.

«Interdisciplinariedad en las artes» identifica al tercer módulo de este compendio académico, en donde Ángela Arboleda Jiménez investiga la relación entre palabra, sonido y movimiento en la danza a partir de un laboratorio interdisciplinar y el análisis de su impacto en la creación escénica. Le suceden José Manuel López y Gerardo Valero, quienes analizan la guerra desde la filosofía del arte, examinando su representación en la música, la literatura y el cine para evidenciar las contradicciones humanas ante el conflicto, a la vez que replantean la guerra como una involución ética y ontológica. A continuación, el texto de Adina Izarra estudia el uso de visuales en vivo en las presentaciones de @untrioelectrico y amigos desde 2021, prestando atención a su filosofía, estética e integración con la improvisación controlada. En el ocaso de esta sección, Danhia Anahí Espinoza, María José Sotomayor y Xavier Andrés Barnuevo razonan sobre la iconografía musical en los murales y esculturas de Loja, destacando su importancia cultural a través de un enfoque cualitativo, el

análisis iconográfico de Panofsky y la creación de un catálogo audio-visual dentro del proyecto Caminart-Ec con el objetivo de fortalecer la conexión entre la comunidad y el arte urbano local.

La cuarta parte se distingue por el «Género, música popular y producción musical». En ello, Amanda Quesada Monatano se propone resaltar las desigualdades de género que enfrentan las cantantes de música popular en Costa Rica, incluyendo dificultades económicas, falta de equidad en festivales y la objetificación, con la finalidad de visibilizar su lucha y fomentar el cambio en la industria. A su vez, Lucía Figueroa y Elsi Alvarado pretenden exponer cómo el *performance Kunan* visibiliza a mujeres artistas de Loja, Ecuador, quienes han sido históricamente invisibilizadas, utilizando la danza, la música y la narrativa para resignificar el papel de la mujer en la historia artística local. Alexis Ariel Escudero presenta una interesante propuesta centrada en el uso de la armonía negativa en la música popular como herramienta para enriquecer la composición y comprender la simetría en la armonía tradicional. Su texto se desarrolla en tres fases: análisis teórico, aplicación en composición y evaluación de su impacto. Carlos Caballero y Luis Pérez-Valero se enfocan en la trayectoria de Pastor López entre 1966 y 1976, determinando su impacto en la difusión de la cumbia entre Colombia y Venezuela a partir de un enfoque documental y musicológico que examina la evolución del «chucu-chucu» y la asimilación cultural de su música en la consolidación de un discurso transnacional. Concluye esta parte el estudio de David de los Reyes, que traza la genealogía del narcocorrido desde el romancero español hasta la jácara del siglo XVI, detallando su evolución, narrando historias del narcotráfico y rastreando su expansión a Colombia y Ecuador.

Las «Estrategias pedagógicas y prácticas musicales» también ocupan un lugar predominante. En este espacio, Fabricio Márquez apuesta por el uso innovador de la voz humana en la producción musical, destacando su versatilidad para crear melodías, armonías y efectos digitales, tomando como ejemplo a Daft Punk y Björk. Mientras tanto, Efraín Rendón aborda la importancia de la alfabetización académica en músicos en formación, identificando su impacto en la expresión escrita, verbal y estética. A través de un estudio de caso

en el Conservatorio del Tolima, se introduce el concepto de «música», que enfatiza la música como discurso y la subjetividad del artista en su proceso creativo. Por último, Luis Eduardo Gómez se enfoca en la crisis de la educación musical en Latinoamérica planteada por Violeta Hemsy de Gainza, y propone soluciones basadas en neuroaprendizaje y neuromúsica.

Finaliza este compendio con la sección «Músicas y músicos del siglo XX». Interviene Chemary Larez Castillo, quien presenta la producción musical de Francisco Salgado mediante un catálogo detallado sirviéndose del método musicométrico; la autora identifica patrones estilísticos y periodiza su obra en tres etapas con el objetivo de comprender la evolución del compositor. Luego, Sebastián Yáñez Páez se centra en el *Sanjuanito futurista* (1944), de Luis Humberto Salgado, como primera obra dodecafónica de Ecuador. Su estudio analiza su discurso musical desde una perspectiva semiológica, destacando su carácter dialéctico entre modernidad y tradición, lo que aporta nuevas perspectivas para su interpretación y futuras investigaciones. Javier Andrade Córdova es quien clausura los aportes investigativos de las JOIM 2024 con su cronología y estructura dramático-musical de la obra lírica de Luis H. Salgado, basada en manuscritos autógrafos. A través del análisis de la producción operística, establece tres períodos creativos y se observa cómo la visión monumental de Salgado terminó por relegar su obra al olvido debido a las limitaciones del contexto musical de su época.

Por todo lo señalado, es indiscutible que las JOIM 2024, lideradas por la Universidad Nacional de Loja y demás instituciones colaboradoras, constituyen un referente en el fomento del academicismo musical y artístico en general no solo para Ecuador, sino también para toda la región. Su periodicidad y permanencia hacen de este evento el más representativo del país en su línea, a la vez que busca posicionarse y atraer mayor interés internacional. Auguro larga vida, crecimiento y producción académica para las JOIM.

Jesús Estévez Monagas, Ph. D.
Universidad San Francisco de Quito

Conferencias

¿Todo lo que hacemos es música?

Is everything we do music?

Pavel Ferrer

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

pferrer.unam@gmail.com

RESUMEN

Esta conversación es una reflexión a partir de la obra 4'33", de John Cage, de la que han surgido una serie de cuestionamientos desde diversos sectores del arte y la sociedad. Nos lleva a la complejidad de lo disciplinar en la música y las dificultades de abordar la actualidad del arte y sus procesos, los cuales trascienden cada vez más lo interdisciplinar, multidisciplinar y transdisciplinar; nos adentran en un lugar donde ya no existen las fronteras y nos enfrentan a un espacio difuso donde el arte está más cercano a la indisciplina. Escuchar y observar se ha vuelto muy importante en la actualidad, por lo que considero pertinente preguntarnos si es necesario realizar arte más ligado a nuestra vida cotidiana en el que tomemos más en cuenta lo que hemos dejado de observar y de escuchar. Así, es posible construir una propuesta de arte que considere otras formas de creación más allá del estilo, la técnica y la tecnología.

PALABRAS CLAVE: escuchar, observar, arte actual, indisciplina y vida cotidiana

ABSTRACT

This conversation is a reflection based on John Cage's work 4'33", which has raised a series of questions from various sectors of art and society.

It leads us to the complexity of the disciplinary aspect in music and the difficulties of addressing the current state of the art and its processes, which increasingly transcend the interdisciplinary, multidisciplinary, and transdisciplinary; it takes us into a place where borders no longer exist and we are confronted with a diffuse space where art is closer to indiscipline. Listening and observing have become very important today, so it is pertinent to ask ourselves if it is necessary to create art that is more closely linked to our daily lives, in which we consider what we have stopped observing and listening to. In this way, it is possible to construct an artistic proposal that considers other forms of creation beyond style, technique, and technology.

KEYWORDS: listening, observing, current art, indiscipline and everyday life

Introducción

El arte sigue cambiando de diversas formas en la actualidad, es por ello que se vuelve imprescindible hacer una reflexión desde un contexto más profundo sobre cómo ha evolucionado, pues ya no es la idea que se desarrolló en los siglos XIX y XX. En este sentido, John Lundberg, en su texto *Cocinando con Erisictón. Fabricando un antecedente* (Lundberg, 2011), comenta que el arte es, en cierto sentido, imposible porque se encuentra en el cruce de varios factores históricos y sociales. El arte está a medio camino entre los festejos religiosos del feudalismo y la permanente recreación de la vida cotidiana que caracterizaría a la sociedad postconsumista (Watson, 1994). Es altamente valorado, es una inversión económica y moral, pero a la vez ignorado la mayor parte del tiempo. Es usado por críticos e historiadores como una ilustración de ideas preconcebidas, y por empresarios y políticos para reforzar estereotipos y prejuicios. Se percibe como algo de infinito valor dentro de la cultura, pero rara vez se toma en serio como modelo a seguir. Por ello, el arte regularmente no es tomado en serio. Lundberg, siguiendo las ideas de Charles Bernstein, escribe que tomar en serio al arte implica aceptar que es diferente, a nivel estructural, de actividades científicas o humanísticas. Dejar que las mismas obras sean las guías (en vez de intentar encajarlas dentro de lecturas de otros campos; psicología, historia, etc.) significa acercar el discurso teórico más a la estructura del arte (Lundberg, 2011).

Entonces, estamos diciendo que el arte debe entenderse como un problema, y su valor reside justo en que no se puede resolver, ni desde el arte ni desde la psicología, la sociología, la antropología, etc. El arte no resuelve problemas, más bien se plantea preguntas. Basarse en otras áreas del conocimiento para estructurar un discurso acerca del arte puede tener como resultado la reducción del arte a una ilustración de ideas previamente establecidas; solo se estaría repitiendo lo ya conocido (Lundberg, 2011). Sin embargo, me parece importante aclarar que no estoy tomando esta consideración como

si se tratara de desvincular al arte del resto de las áreas del conocimiento, sino que estas vinculaciones se deben generar pensando en los procesos de producción creativa en relación con las diversas áreas de conocimiento. Cuando hablamos del arte, del artista o de la obra de arte, ya no podemos atender a estas figuras bohemias como algo que está relacionado con la idea de genialidad o de unicidad. El arte y el artista han evolucionado y a estos procesos se le conocen como desaturización o desacralización, los cuales han ido modificando y cuestionando las tres figuras de poder que componen la idea de arte.

Por lo anterior, me parece conveniente entender cómo funciona actualmente el proceso del artista. El artista recoge pedazos de información, e intenta crear una configuración que le permita actuar en el mundo, pero esta es forzosamente temporal y abierta, como insisten Hirschhorn y Tiravanija: “El artista construye metáforas personales para operar con más eficacia en el mundo. Una metáfora es una relación, es decir, la obra como relación más que como objeto. Una relación es algo que sucede” (Lundberg, 2011).

Bajo esta misma idea es posible precisar que el arte en el presente es difícil de definir no porque sea “subjetivo”, ni tampoco por “expresar emociones” fuera del alcance de las descripciones del intelecto, sino porque cuestiona los criterios y las técnicas que usamos para elaborar definiciones. Al principio del siglo XX, artistas como Picasso, Marcel Duchamp y Cage empezaron a alejar el arte de cuestiones de belleza, técnica, oficio, para indagar en cuestiones ontológicas, epistemológicas e institucionales. Precisamente los cuestionamientos institucionales son los que llevaron al arte y a los artistas a un proceso de desaturización de la obra, el autor y la autoría, primero con los *ready made*¹ de Duchamp; posteriormente, y en esta misma línea, se encuentran el trabajo de Warhol con la ruptura de la

1 Proviene de un acto practicado por primera vez por Marcel Duchamp en 1915, consiste en titular “artísticamente” objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándose de esta manera “obras de arte”, porque, según Duchamp, “arte es lo que se denomina arte” y, por lo tanto, lo puede ser cualquier cosa. Los primeros *ready made* fueron una rueda de bicicleta, y un urinario, aún más famoso que el anterior, que Duchamp tituló como *Fontaine* y firmó con seudónimo.

idea de pieza única, así como la propuesta del silencio en la música de Cage, con la escucha, la observación y el cuerpo *performático*.

Desarrollo

Propongo hablar de operaciones y dispositivos. La operación artística determina la forma y el proceso en el cual un artista decide producir, mientras que el dispositivo refiere a las estrategias que se desarrollan en la construcción material de una obra de arte a través del diseño de un artilugio.

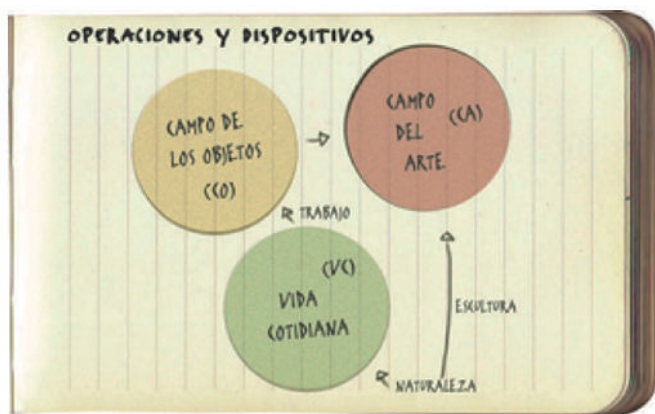


Figura 1. Conceptualización Pavel Ferrer. Fuente: Archivo del autor.

En la figura 1 encontramos la conceptualización de la primera operación. El campo más grande de la naturaleza está relacionado con los otros tres: campo de los objetos, campo del arte y vida cotidiana. La primera relación que encuentro es que el campo de la naturaleza provee a la vida cotidiana de insumos para que, mediante el trabajo, se vincule al campo de los objetos. No obstante, la relación con el arte no necesariamente hace ese recorrido, pues algunos artistas trabajan directamente con la naturaleza para transformarla en arte, como la escultura en piedra o en madera; también hay artistas que no utilizan la naturaleza como insumo, sino que trabajan con el paisaje y solo plantean modificaciones/alteraciones en él a través de su

cuerpo, como caminar para hacer un surco. Otros artistas hacen extracciones del campo de los objetos para instalarlos en la naturaleza, como cubrir árboles, rodear islas, etc. Algunos artistas que trabajan con sitio específico generan acciones en la naturaleza con el objetivo de regresar todo al sitio inicial en el que estaba dispuesto antes de su intervención.

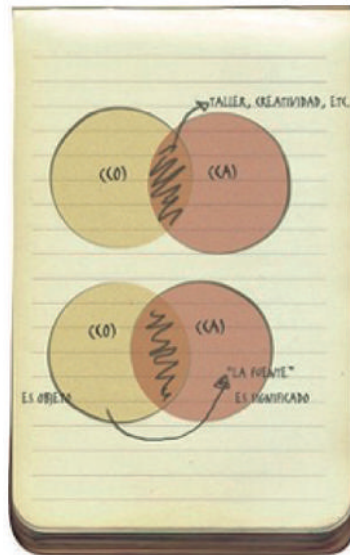


Figura 2. Conceptualización Pavel Ferrer. Fuente: Archivo del autor.

La figura 2 plantea una operación y un dispositivo. En los círculos superiores se ubica la operación en la intersección entre el campo de los objetos y el campo del arte. En el espacio que se crea entre ellos cabe gran parte de la historia del arte; podría decir que caben todas esas obras que utilizan elementos del campo de los objetos para transformarlos en arte, por ejemplo, un bastidor, que pertenece al campo de los objetos, y por medio del proceso de creación del artista, la técnica y el trabajo de taller —que se encuentran justo en la intersección— se convierten en una pintura para el campo del arte.

El dispositivo lo podemos encontrar en los círculos inferiores, aparentemente en la misma relación que en los círculos de la parte

superior, solo que ahora, el artista, en este caso Duchamp, genera una obra que cambia por completo la operación. Lo que hace es no pasar la obra entre la intersección de los dos campos, sino que la traslada directamente del campo de los objetos al del arte. Si dijimos que el proceso de creación, la técnica y el trabajo se encuentran en la intersección, quiere decir que el objeto no tuvo ninguna modificación; este objeto fue *La fuente* de 1917.



Figura 3. *La fuente*, de Marcel Duchamp, 1917. Fuente: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/04/10/1156956>

Esta operación se conoce en el ámbito del arte como *ready made*, pero es muy importante comprender que el mingitorio, en el campo de los objetos, sigue siendo eso, y en el campo del arte Duchamp lo llamó *La fuente*. Lo que sucedió es que el objeto en el campo de los objetos sigue siendo ese mismo objeto, pero en el campo del arte es lo que el artista hace en su operación del traslado del objeto al campo del arte. Esto lo podemos ver de un modo más claro en la obra *Una y tres sillas*, de Kosuth. En esta obra se observa, al mismo tiempo, una o tres sillas, es decir, aparentemente observamos la misma silla, pero tenemos tres concepciones diferentes de ella: la silla “real”, la imagen de la silla y finalmente el significado de la silla.



Figura 4. *Una y tres sillas*, de Joseph Kosuth, 1965–1966.

Fuente: <https://www.sillasoficina.com/blog/el-arte-de-lo-cotidiano-una-y-tres-sillas/>

¿Por qué es relevante esto para el arte actual? Porque el artista trabaja con el significado de silla, es decir, con la tercera silla, no trabaja con las otras dos que se relacionan con la representación, que es lo que pasaba en el arte en el siglo XIX. Si regresamos a *La fuente* de Duchamp, se entiende que el artista no nos quiere engañar, ya que el mingitorio en el campo de los objetos y de la vida es simplemente un mingitorio, pero en el campo del arte lo que importa es qué significa. Cuando decíamos que el arte hace preguntas, lo que se plantea es que el público no se centre en el objeto; la idea es que se cuestione qué significa que ese objeto se encuentre en ese lugar, o en ese momento, y cómo se relaciona con el observador. El arte trabaja con esos significados y los cuestiona en sus procesos.

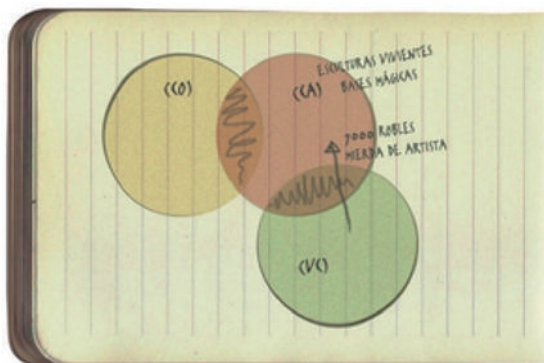


Figura 5. Conceptualización Pavel Ferrer. Fuente: Archivo del autor.

En la quinta figura se agrega el círculo de la vida cotidiana. Esto se da por medio de la activación de otro dispositivo muy parecido al utilizado por Duchamp. En este caso, se ejemplifica con los dispositivos usados por dos artistas. El primero es Beuys con la obra *7000 robles*, la cual es una acción que se deriva de la vida cotidiana y es llevada directamente al campo del arte. A diferencia del esquema anterior, lo traslada sin tocar la intersección; esta es reafirmada por el trabajo que conlleva la actividad propuesta, la acción de sembrar. El campo del arte recibe una gran sacudida al trasladar eventos de la vida cotidiana hacia el campo del arte.



Figura 6. 7000 robles de Joseph Beuys, 1982.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/7000-Robles-Joseph-Beuys-1982_fig2_260601213

Arte indisciplinado o indisciplinarlo

Para explicar de mejor forma la idea de la indisciplina en el arte me voy a referir a una anécdota personal. Cuando tenía siete años, una profesora nos dio una hoja de papel que tenía dibujado un cuadrado y nos pidió que pintáramos la figura. Lo que hicimos los integrantes del grupo fue rellenar el cuadrado. Al revisar, la profesora nos cuestionó al grupo por qué habíamos respetado los márgenes de la figura si la indicación fue pintar y no rellenar. Me quedé pensando que lo mismo pasa en el arte, por ejemplo, lo que han propuesto en su obra

los artistas mencionados anteriormente ha sido justo para tensionar los márgenes de lo que entendemos por arte o disciplina artística. Dicho de otro modo, cuando pensamos en arte debemos hacerlo desde un lugar que intenta ampliar el significado de lo que entendemos por arte. Teóricos como Rosalind Krauss con su idea de “arte expandido”, o Beuys con su idea de un “sentido ampliado del arte”, explican lo que trato de decir. Para ejemplificar me refiero al proyecto *Réquiem*, de Sara Lambranh, que presenta una traducción gráfica de aparatos de seguridad urbanos como rejas, alambre de púas, trozos de vidrio, cercas eléctricas, entre otros, dispuestos a manera de partituras para ser interpretados por músicos en *performances* grabados por una cámara de seguridad.

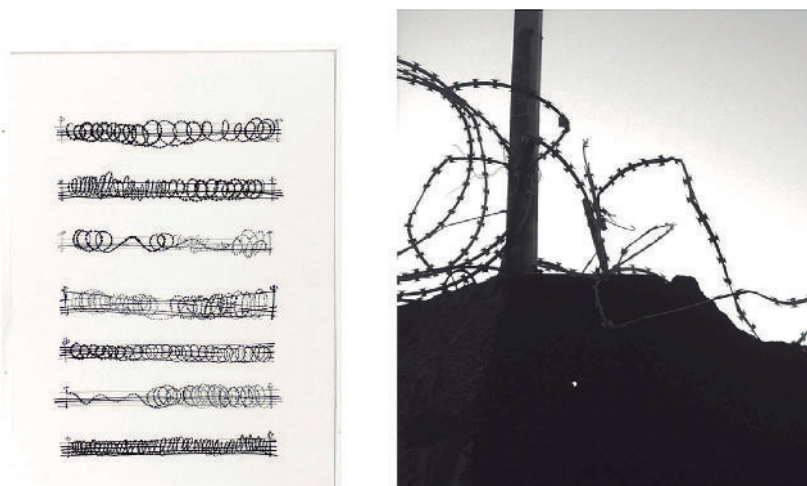


Figura 7. *Réquiem* de Sara Lambranh, 2011.

Fuente: <https://cargocollective.com/saralambranh>

El trabajo tiene una visión crítica en torno al crecimiento de los aparatos de protección alrededor de las propiedades privadas y en las fronteras entre países, mecanismos que muestran tanto los privilegios de la defensa de la propiedad como la desigualdad social. Las fronteras espaciales determinan una parte sustancial de nuestra experiencia cotidiana; su mediación interfiere en las posibilidades

de relacionarnos, determinan caminos y segregan diferencias. La acción de construir límites ha cambiado a lo largo del tiempo. Se levantan barreras con el objetivo de contener las migraciones a consecuencia de las luchas poscoloniales y de la proliferación de la economía política de privatización (Goldberg, 2014). Los mecanismos de cierre, por un lado, revelan el miedo de los que están dentro de las áreas protegidas y, por otro, agreden a quien se encuentra en el exterior, el revés de lo que es entendido como progreso. El proyecto *Réquiem* empieza con una investigación fotográfica de estas fronteras, principalmente de las rejas y los aparatos de seguridad vinculados a la arquitectura de las ciudades. La propuesta forma parte de una secuencia de trabajos alrededor de los límites físicos y simbólicos en la formación del paisaje urbano, en los cuales se disloca y reorientan elementos de la arquitectura evidenciando las tensiones del contexto en que se insertan. Esos obstáculos representan construcciones sociales, ideológicas y políticas frente a desigualdades creadas, en la mayoría de los casos, por quienes se protegen. La lectura musical de los grafismos surgió de la forma de algunas de las cercas representadas, dada su similitud visual con los pentagramas, y se fue desarrollando dentro del proyecto gracias a estudios que la artista ha realizado sobre el uso del sonido para controlar y delimitar espacios.

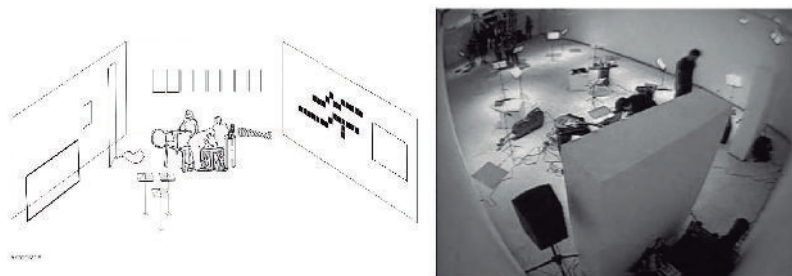


Figura 8. *Réquiem*, de Sara Lambranh, 2011.
Fuente: <https://cargocollective.com/saralambranh>

El sonido tiene una apertura hacia la indeterminación distinta de la visión. Las imágenes nos ofrecen más certezas que las resonancias sonoras. El ruido, sin embargo, aun cuando es clara su fuente, la mezcla con otros tantos sonidos en el ambiente y la posibilidad de variar en relación con el espacio en que se encuentra, le da una mayor probabilidad de oscilar entre lo conocido y lo desconocido (Toop, 2013), sensación que puede ser muy estimulante, a pesar de que en nuestra cultura casi siempre suena inquietante. Dentro de este escenario, se usa lo sonoro para provocar temor y daños por medio del impacto fisiológico; como ejemplo están las recientes armas sónicas, capaces de herir sin dejar rastros, que se aplican en instituciones carcelarias a través de la repetición de música con el intento de crear fatiga psicológica, o como una herramienta para dispersar multitudes en las protestas utilizando dispositivos acústicos de largo alcance y de muy alto volumen. Para las activaciones sonoras del proyecto, se realizaron una serie de *performances* donde se invitó a músicos, artistas y bailarines a crear una pieza basada en los dibujos. Aquello dejó de manifiesto que se vuelve muy complicado establecer límites entre las disciplinas y su ejecución, y que flexibilizar o tensionar esas aparentes fronteras da como resultado operaciones de arte más complejas, lecturas profundas y dispositivos más interesantes.

Conclusiones

La idea de un arte indisciplinado tiene que ver con la ampliación de las fronteras invisibles que se construyen alrededor de la idea que tenemos de lo que es y lo que no es arte. Estos supuestos límites serían como la frontera invisible que se plantea en la película *El ángel exterminador*, de 1962, de Luis Buñuel². Esta falsa frontera establece los límites del arte, que no existen, ya que el trabajo de los artistas

2 Después de una cena en la mansión de los Nóbile, los invitados descubren que, por razones inexplicables, no pueden salir del salón de su anfitrión. A medida que los días pasan, la desesperación se apodera de los invitados que luchan por sobrevivir y por salir de la casa.

consiste en ampliarlos constantemente para resignificar lo que es el arte actualmente y en el futuro. Artistas como Rafael Lozano Hemmer —con su obra *Latidos* de 2020—, Tania Candiani —con *Pulso* de 2023— y Marcela Armas —con *Tsinamekuta* de 2016 a 2021— anulan por completo la idea de frontera entre la música y las artes visuales o la antropología y la sociología. Proponen un arte indisciplinado o indisciplinario que trabaja con las posibilidades de los campos de conocimiento y no con sus limitantes. No actúa desde la idea de la destrucción, sino de la propuesta para extender las posibilidades. Intenta no rellenar los márgenes, más bien busca un espacio abierto y horizontal propio del arte y que no se encuentre condicionado por una serie de reglas, técnicas o tecnologías, sino que estas se incorporen de manera orgánica como parte de sus operaciones y dispositivos creativos.

Se vuelve fundamental observar y escuchar en nuestros días, pues esto nos permite construir un diálogo necesario en el que la polarización y la falta de comunicación generan distancias más evidentes entre la sociedad; es ahí donde el diálogo a través del arte cobra más relevancia. Se debe centrar la reflexión en la construcción de preguntas que permitan crear espacios de comunicación social, es decir, no pensar en las fronteras que nos separan, sino buscar en qué podemos converger. También, dejar detrás un arte basado en el monólogo y la falta de empatía social es vital. Pensarnos desde otro lugar implica, entonces, cuestionar nuestras prácticas y analizar nuestro contexto constantemente. La relación del arte y la vida cotidiana es una manera de conectar mejor con quien queremos comunicarnos como artistas.

Bibliografía

- Alguacil, J. (2000). Ciudad, ciudadanía y democracia urbana. *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*. (119), 157-178. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=138833>
- Armajani, S. (1995). *Espacios de lectura/Reading Spaces*. Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Felipe, V. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Watson, B. (1994). "Frank Zappa: La dialéctica negativa del juego del caniche".
- Borriaud, N. (2004). *Posproducción*. Adriana Hidalgo Editorial.
- Denche, C. (2000). La ciudad, paradigma de la nueva crisis. Madrid como ejemplo, *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada* (119), 39-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=138833>
- García, Canclini, N. (1997). *Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas*. Conferencia en INSITE 97.
- García, Canclini, N. (2005). *Imaginarios urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gómez Aguilera, F. (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *On the waterfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, (5), 36-51. <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18957>
- Grosenick, U. (2005). *Art Now*. Taschen.
- Honnef, K. (1993). *Arte contemporáneo*. Taschen.
- Huyssen, (1994). El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scène. *Museografía contemporánea II. Revista de la ENAP*, (18).
- Krauss, R. (1996). *La escultura en el campo expandido. En la originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.
- Lundberg, J. (2011). *Cocinando con Erisictón. Fabricando un antecedente*. [Tesis de maestría en Artes Visuales, Universidad Autónoma de México].
- Madreuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones.

- Marchán Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. Akal.
- Medina, C. (2003). *Santiago Sierra. 50 Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Suazo, F. (julio-diciembre, 2000). Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas, *Curare*, 16.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra, el oyente como médium*. Caja Negra.

Chonta Madre: caso de estudio de la composición y producción colaborativa

Chonta Madre:
a case study of collaborative
composition and production

Diego Benalcázar Vega

University of the Arts London (Reino Unido)

d.benalcazar@lcc.arts.ac.uk

Andrey Astaiza

Universidad de las Artes (Ecuador)

andrey.astaiza@uartes.edu.ec

RESUMEN

La creación colectiva es un proceso intrínsecamente complejo que implica la armonización de diversas visiones y técnicas de todas y todos los involucrados, lo cual se intensifica cuando se combinan instrumentos de tradiciones culturales tan distintas como la marimba de chonta colomboecuatoriana y el corno francés. En este texto exploramos y reflexionamos sobre los resultados obtenidos en el proceso de creación e investigación durante la realización del álbum *Chonta Madre*, fundamentados en la investigación basada en la práctica artística con un enfoque en la composición y producción colaborativa.

PALABRAS CLAVE: producción musical, composición colaborativa, práctica artística, marimba, corno francés

ABSTRACT

Collective creative practices are an inherently complex process that involves harmonizing the diverse visions and techniques of everyone involved. This complexity is heightened when combining instruments from cultural traditions as distinct as the Ecuadorian chonta marimba and the French horn. In this text, we explore and reflect on the results obtained during the creation and research process involved in producing the album *Chonta Madre*. Our approach is grounded in practice-based research with a focus on collaborative composition and production.

KEYWORDS: music production, collaborative composition, artistic practice, marimba, french horn

Introducción

La investigación basada en la práctica ha ganado un reconocimiento significativo en los últimos años dentro de las disciplinas creativas, incluyendo la música. Este enfoque de investigación se centra en el proceso creativo como una forma de generar conocimiento, utilizando la práctica artística no solo como objeto de estudio, sino como medio de indagación y descubrimiento (Barrett & Bolt, 2014). En este contexto, la música ofrece un campo fértil para explorar nuevas metodologías y enfoques que integren la teoría y la práctica.

La composición y producción de un álbum musical que combina la marimba de chonta ecuatoriana y el corno francés representa un caso de estudio ejemplar para este tipo de aproximación. La marimba de chonta, con sus profundas raíces en la cultura afroecuatoriana, y el corno francés, emblemático de la tradición orquestal occidental, presentan un diálogo intercultural y sonoro que enriquece la comprensión de los procesos creativos colaborativos.

La investigación basada en la práctica en la música no solo permite una exploración profunda de los procesos creativos, sino que también facilita la producción de nuevos conocimientos que son intrínsecamente vinculados a la experiencia artística (Nelson, 2013). Este enfoque es particularmente valioso en la música, donde la creación y la interpretación están íntimamente entrelazadas y donde el conocimiento tácito y explícito se integran de manera única. A través de esta metodología, es posible documentar y analizar los métodos, las técnicas y las decisiones que informan el acto creativo, proporcionando una comprensión holística y matizada de la práctica musical, en este caso la composición y la producción del fonograma.

La marimba de chonta, instrumento autóctono del Ecuador y de Colombia, es conocida por sus resonantes tonos y su conexión con las tradiciones musicales afroecuatorianas. Construida a partir de la madera del árbol de chonta, este instrumento ha sido central en la música folclórica y ritual de las comunidades afro de la costa ecuatoriana. Su sonido, profundo y vibrante, contrasta y complementa la sonoridad del corno francés, un instrumento de viento-metal utili-

zado principalmente en la música clásica europea. El corno francés, con su amplia gama tonal y capacidad expresiva, aporta una dimensión melódica y armónica que enriquece la textura de las composiciones.

Este texto tiene como objetivo principal analizar, reflexionar y divulgar sobre el proceso de composición y producción del álbum musical *Chonta Madre*, desde una perspectiva de investigación basada en la práctica, donde presentamos y evaluamos los métodos de colaboración entre músicos empíricos y académicos involucrados en el proyecto. Asimismo, analizamos las estrategias de integración sonora de ambos instrumentos en las composiciones. Finalmente exploramos y reflexionamos sobre los desafíos y soluciones encontradas durante el proceso de producción musical y sobre las implicaciones de este estudio para futuras investigaciones en música y producción musical.

La gestación de este álbum también tuvo una fuente de inspiración el álbum *Bitches Brew*, de Miles Davis. En este trabajo, el compositor estadounidense mezcla varios elementos musicales que dan como resultado una fusión entre el *jazz* y el *rock*. Durante los años sesenta en los Estados Unidos de Norteamérica, se produjeron cambios turbulentos en la historia de ese país: la guerra de Vietnam, los movimientos sociales a favor de los derechos civiles de los ciudadanos, el asesinato del presidente Kennedy, entre otros, que dieron como resultado demostraciones públicas masivas y militancia de ciudadanos (Hanadelsman, 2016). En ese sentido, *Chonta Madre* guarda un paralelismo social, ya que el Ecuador, al momento de creación del disco, se encontraba en un cambio de paradigma político. En ese sentido, *Chonta Madre* intenta tener una visión propia del patrimonio intangible de la música afroecuatoriana. Los movimientos sociales producto de esta coyuntura política inspiraron la producción de este disco para mirar el imaginario musical de una manera más libre, más revolucionaria si se quiere. En ese sentido, al unir voces disímiles (músicos empíricos y académicos de varias vertientes) se provoca un choque natural de ideas que es justamente lo que el autor de esta producción pretendía obtener.

Mathilde Handelsman (2016) ha analizado cómo Miles Davis, en su álbum *Bitches Brew*, combinó elementos de *jazz*, *rock* y *funk*, utilizando técnicas innovadoras de estudio y fomentando una fuerte colaboración entre músicos diversos como Wayne Shorter y Chick Corea. Esta metodología de integración y experimentación sonora guarda paralelismos con el enfoque colaborativo e innovador de *Chonta Madre*. Al igual que *Bitches Brew*, el proyecto se basa en la fusión de diferentes tradiciones musicales y en la colaboración musical.

En *Chonta Madre*, la diversidad cultural de los músicos permitió una rica intersección de ideas, creando una música verdaderamente colaborativa y multifacética. Handelsman (2016) señala que la colaboración en *Bitches Brew* fue decisiva para el éxito del álbum, con músicos de diversos orígenes aportando sus estilos únicos para crear un sonido cohesivo e innovador. En el caso del *extended play* (EP), no es un aspecto menor que en el Ecuador, y más específicamente en la Universidad de las Artes —donde se gestan proyectos como este—, encontramos una masa crítica de investigadores que realizan sus proyectos con docentes que son artistas activos en su campo. Uno de los paradigmas de este álbum es el hecho de que todos los involucrados son parte de un sistema universitario. Este producto es el primero en su tipo que involucra a docentes universitarios tomando un riesgo de dar una mirada diferente a la música tradicional.

La marimba, reconocida como patrimonio inmaterial de la humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), posee una resonancia y una profundidad sonora que capturan la esencia de las comunidades afrodescendientes de la región. Su inclusión en *Chonta Madre* no es solo una elección estilística, sino un acto de reconocimiento y valorización de las culturas que han mantenido viva esta tradición musical colomboecuatoriana. Al combinarla con el corno francés y otros elementos contemporáneos, el proyecto logra un equilibrio entre la preservación de la tradición y la innovación.

Desarrollo

Revisión literaria

La investigación en las artes y procesos creativos ha adoptado diversas metodologías para explorar y comprender la creación artística. Entre estos métodos se destacan la investigación basada en la práctica, la investigación dirigida por la práctica, y la investigación teórica tradicional. Cada uno de estos enfoques ofrece perspectivas únicas y tiene sus propias ventajas y desafíos. La investigación basada en la práctica se centra en la creación artística como un medio para generar conocimiento. Según Barrett y Bolt (2014), este enfoque permite que los artistas investiguen a través de su práctica creativa, documentando y reflexionando sobre sus procesos para producir resultados tanto artísticos como académicos. Este método es particularmente útil para capturar los aspectos tácitos y no verbales del conocimiento artístico, proporcionando una visión profunda y personal de la práctica creativa. La práctica se convierte en el núcleo de la investigación, y los resultados artísticos son considerados como contribuciones válidas al conocimiento.

Investigación dirigida en la práctica, aunque similar a la basada en la práctica, se distingue por su énfasis en cómo la práctica artística puede liderar a nuevas preguntas y entendimientos que son luego explorados teóricamente. Smith y Dean (2009) argumentan que este enfoque no solo documenta la práctica, sino que también utiliza la práctica artística para desafiar y expandir las teorías existentes. La práctica artística en este contexto sirve como un punto de partida para la investigación, proporcionando nuevas perspectivas que son luego analizadas y teorizadas de manera más extensa.

Por supuesto contamos con procesos de investigación teórica tradicional en las artes que se basan principalmente en el análisis crítico y la teoría. Este método implica la revisión de literatura existente, la construcción de argumentos teóricos y la interpretación crítica de obras de arte y procesos creativos. Según Leavy (2020), este enfoque es fundamental para contextualizar y comprender las

prácticas artísticas dentro de marcos teóricos más amplios. Aunque no involucra la creación artística directa, proporciona un análisis riguroso y detallado de las teorías y contextos que influyen en la práctica artística.

Cada uno de estos métodos tiene sus propias fortalezas y limitaciones. Por un lado, la investigación basada en la práctica y la dirigida en la práctica permiten una conexión directa con el proceso creativo, ofreciendo una perspectiva interna y práctica que es difícil de obtener mediante la investigación teórica tradicional. Allí situamos al creador-investigador en el centro. Estas metodologías son particularmente valiosas para explorar los aspectos intuitivos y no verbales del arte, y para documentar innovaciones y técnicas nuevas que surgen de la práctica misma.

Por otro lado, la investigación teórica tradicional proporciona un marco sólido para entender y contextualizar la práctica artística. Este enfoque es importante para situar la creación artística dentro de debates y teorías más amplias, ofreciendo una comprensión más holística de su significado y relevancia. Sin embargo, puede carecer de la inmediatez y la intimidad que ofrecen los métodos fundamentados en la práctica artística.

La integración de estos métodos puede ofrecer una perspectiva más completa. Según Nelson (2013), combinar la investigación basada en la práctica con enfoques teóricos puede enriquecer el entendimiento de la creación artística al permitir que los hallazgos prácticos sean analizados y contextualizados teóricamente. Esta sinergia entre práctica y teoría puede conducir a una investigación más robusta y multidimensional en las artes y los procesos creativos.

Nosotros como productores, músicos y compositores nos alineamos con la investigación basada en la práctica. Esta ha emergido como una metodología significativa en el ámbito de la música y la producción musical, proporcionando una plataforma para que los artistas-investigadores exploren y documenten sus procesos creativos. Este enfoque integra la creación artística —la obra— con la investigación académica, permitiendo que el conocimiento se genere directamente a partir de la práctica misma. Según Barrett y Bolt (2014),

esta metodología no solo desafía las distinciones tradicionales entre teoría y práctica, sino que también promueve una comprensión más profunda de los procesos artísticos a través de la reflexividad y la documentación sistemática de la práctica creativa. En este caso, el fonograma es la evidencia principal de la investigación.

En el contexto de la música, la investigación basada en la práctica ha sido utilizada para explorar una amplia gama de temas, desde la improvisación y la composición hasta la interpretación y la producción musical. Nelson (2013) destaca que esta metodología es particularmente efectiva para investigar los aspectos tácitos del conocimiento artístico, aquellos que son difíciles de articular pero que son fundamentales para la práctica creativa. La investigación basada en la práctica en la música permite a los músicos, compositores, intérpretes y productores documentar sus métodos de trabajo, reflexionar sobre sus decisiones creativas y compartir sus hallazgos con la comunidad académica y profesional.

Un aspecto transcendental de esta metodología es su capacidad para integrar tecnologías digitales en la investigación musical. Smith y Dean (2009) señalan que las herramientas digitales, como las estaciones de trabajo de audio digital (DAW), no solo facilitan la creación musical, sino que también proporcionan medios para analizar y reflexionar sobre el proceso creativo. Este enfoque ha sido especialmente útil en la producción musical, donde la tecnología juega un papel central en la creación, edición y distribución de música. Burnard y Haddon (2015) argumentan que la investigación basada en la práctica en la producción musical puede revelar nuevas técnicas y enfoques, así como ofrecer una visión más completa de cómo las tecnologías digitales transforman las prácticas musicales contemporáneas.

La colaboración es otro tema recurrente en la investigación basada en la práctica en la música. La composición y producción colaborativa permiten a los investigadores explorar cómo interactúan los músicos y cómo se desarrollan las ideas musicales en un entorno grupal. Biasutti and Concina (2020) estudia la composición colaborativa en una banda de *rock*, revelando cómo las interaccio-

nes sociales y la comunicación no verbal juegan un papel crucial en el proceso creativo. Estos estudios subrayan la importancia de la dinámica grupal y la negociación en la creación musical, proporcionando una comprensión más rica de cómo se crean y refinan las obras musicales en un contexto colaborativo.

La composición colaborativa en música ha sido un área de interés creciente en la investigación académica, explorando tanto las dinámicas sociales como los procesos creativos involucrados. Estudios recientes han destacado cómo la colaboración en la creación musical puede enriquecer la experiencia educativa y fomentar la creatividad entre los participantes. Según Biasutti and Concina (2020), la composición en grupo permite un análisis profundo de las interacciones sociales y la reflexión crítica sobre las decisiones musicales, apoyadas por la evaluación de propuestas y la retroalimentación entre los miembros del grupo. Este enfoque colaborativo requiere una constante negociación y flexibilidad, lo que puede resultar en productos musicales más refinados comparados con el trabajo individual.

Además, la investigación ha mostrado que la tecnología y las plataformas digitales tienen un rol clave en la facilitación de la composición colaborativa. Por ejemplo, Merchán y González (2023) analizaron de qué manera las herramientas digitales, como las estaciones de audio digital (DAW), pueden ser utilizadas como estrategias pedagógicas para promover la composición colaborativa en la educación musical. Los resultados de estos estudios indican que la integración de la tecnología, además de apoyar el desarrollo de competencias tecnológicas, facilita la interacción y la cocreación musical en contextos educativos. Estos hallazgos subrayan la importancia de proporcionar a los estudiantes oportunidades para participar en procesos creativos colaborativos, utilizando tanto métodos tradicionales como innovadores para enriquecer su aprendizaje musical y fomentar su desarrollo creativo y social.

La colaboración en la producción musical en estudio presenta un conjunto diferente de desafíos y dinámicas. Mientras que la composición colaborativa se centra en la creación conjunta de ma-

terial musical desde cero, la producción musical implica la refinación y realización de estas ideas en un formato grabado y finalizado. La investigación sobre la colaboración en estudios de grabación ha demostrado que la interacción entre los miembros del equipo de producción, como productores, ingenieros de sonido y músicos, es significativa para el éxito del proceso.

Metodología

El proyecto de grabación de un EP con seis composiciones inéditas siguió una metodología a partir de la concepción del disco. La producción fue dividida en etapas para abordar la composición musical colaborativa entre diversos músicos e intérpretes, basados en el interés de plasmar una nueva sonoridad, con la mixtura del género musical colomboecuatoriano que se conoce como marimba y el instrumento de viento-metal, corno francés. La metodología desarrollada consta de cuatro partes: ideación del concepto y preproducción, exploración sonora, improvisación y arreglos, y refinamiento.

Un elemento catalizador de sonoridades nuevas fue la inclusión de músicos empíricos y músicos académicos con la premisa de crear una visión particular sobre la idea de la música del sur de Colombia y el norte del Ecuador. La preproducción y conceptualización incluyó sesiones de ideación y desarrollo del sonido y la estética del álbum que lleva como nombre *Chonta Madre*.

Una parte fundamental de este proceso fue la selección de los músicos, compositores e intérpretes. Fue sustancial que cada pista reflejara la personalidad de cada miembro del ensamble. Seongmi Kim, artista y profesora surcoreana, aportó su experiencia en nuevas tecnologías y técnicas de composición contemporánea, mientras que Carlos Albán, percusionista de *jazz*, contribuyó con su sensibilidad rítmica y técnicas híbridas de percusión; Fredy Vallejos, percusionista e investigador de la música del Pacífico colombiano, trajo un conocimiento profundo de las tradiciones afrocolombianas; Héctor Tascón, marimbista e investigador colombiano, aportó con *Canto del*

río en la melodía y los coros; Guillo Estrella, en la percusión menor e ideas para *Ondeando*; Kevin Santos en la marimba de chonta y voces; Diego Benalcázar, compositor y productor musical, introdujo ideas musicales, manipuló y editó las pistas, completó la imagen sonora de conjunto de la obra; y Andrey Astaiza, como cornista, exploró las técnicas extendidas del instrumento, improvisó y cohesionó las ideas de todo el álbum.

Las siguientes tres partes dentro de nuestra metodología encierran el proceso de composición, mismo que se divide en tres fases: exploración sonora, improvisación colectiva y arreglo, y refinamiento de cada gesto musical en todo el álbum. Durante la exploración sonora, los músicos descubren nuevas texturas y colores resultantes de la mezcla de estos instrumentos, en nuestro caso la combinación de la resonancia de la marimba de chonta y la versatilidad tonal del corno francés. Entendiendo que el corno francés tiene un registro musical extenso de cuatro octavas, y que el uso del corno natural (sin el uso de válvulas) produce afinaciones por fuera de los cánones occidentales, sirvió como un promotor de ideas tímbricas y melódicas que se alejan de los protocolos tradicionales de afinación. En la fase de improvisación colectiva, los músicos deben generar ideas musicales respondiendo y adaptándose a las contribuciones de los demás, fomentando un diálogo dinámico y espontáneo. Todo esto con la idea de que la estética sonora gire alrededor del sonido de los dos instrumentos base, en nuestro caso la marimba y el corno como los ejes centrales en todas las obras. Es decir, este es un álbum cuya génesis tiene la concepción personal del corno francés y también el sonido de la marimba, como género musical y no únicamente como instrumento.

Como paso final tenemos el refinamiento. Durante este proceso, se toma todo lo registrado en el estudio, se analiza y se da forma al fonograma final. Retomamos la idea y el concepto principal, aterrizando el material en artefactos sonoros coherentes entre sí, envueltos en una misma estética sonora, pero que a su vez funcionen independientemente. Durante esta fase, es importante ser consciente y sensible del trabajo realizado en el estudio, respetando el aporte de

los compositores e intérpretes. Podemos editar estructuras, agregar melodías, texturas y otros elementos que enriquezcan la producción.

Es también en este proceso donde se puede comenzar a pensar en la mezcla final, el orden de escucha de las pistas y otros aspectos técnicos. Esta etapa es crucial para garantizar que todos los elementos sonoros se integren de manera armoniosa y que cada pista tenga su propio espacio y claridad en la grabación final. El orden de las pistas debe ser considerado cuidadosamente, buscando una secuencia que mantenga el interés del oyente y resalte las mejores cualidades de cada pieza. La meta es lograr un fonograma que no solo sea coherente y estéticamente agradable, sino que también tenga el impacto emocional y artístico deseado.

Composición y producción colaborativa en *Chonta Madre*

El proceso de producción musical se alineó con las características únicas del proyecto. Una vez realizada la preproducción y teniendo en cuenta lo que se iba a realizar en los procesos de composición colaborativa e improvisación dentro del estudio, se trazó un plan de trabajo para la grabación. En total fueron dos jornadas enteras de trabajo en el estudio La Increíble Sociedad en Quito, Ecuador, con el ingeniero de grabación Daniel Pasquel y su asistente Paul Quinche. Al llegar, comunicamos al ingeniero de grabación nuestro plan de trabajo, queríamos tener todos los instrumentos disponibles para que sean grabados y ejecutados al mismo tiempo, o de fácil acceso para realizar *overdubs* cuando lo quisiéramos. Esto nos daría versatilidad y fluidez al momento de trabajar.

Para esto acordamos tener en la sala principal a las dos marimbas, la percusión afroesmeraldeña, el corno francés y el montaje de la electrónica en vivo. En una segunda sala tendríamos a la batería y dentro de la sala de control tendríamos a los sintetizadores. Como aún no íbamos a saber cuáles iban a ser los resultados, ni cómo íbamos a usar estos en la mezcla, nuestra aproximación al

grabar los instrumentos debía ser lo más versátil posible. Por lo que se optó por grabar a las marimbas en formato estéreo, a la percusión con micrófonos focalizados y aéreos (*overheads*), la grabación de la señal de línea de la salida de la interfaz en el montaje de la electrónica, una configuración tradicional con varios micrófonos para el corno francés que se utilizaría para la caracola marina, y, por último, un micrófono ambiental en el medio del cuarto. En la segunda sala una configuración simple de cuatro micrófonos en la batería: *overheads*, redoblante y bombo. Finalmente, la señal de los sintetizadores directo a los preamplificadores.

Mientras se realizaba el montaje de los micrófonos, el productor reunió a todos los involucrados para trazar un plan y un cronograma de trabajo para los siguientes días. La meta principal era llegar a completar por lo menos cinco temas para el EP. Entre el productor y la dirección musical se explicó detalladamente el concepto del disco y los procesos que se iban a llevar a cabo para cada uno de los temas. Una vez que todos los involucrados tuvieran claro la metodología de trabajo podíamos comenzar el registro.

El proceso de composición colaborativa implicó la posibilidad de que cada participante integrara en la obra aspectos formales, melódicos y expresivos individuales para que seguidamente se lograra que la suma de singularidades fuera parte de la narrativa musical generada. El proceso de creación incluyó —pero no se limitó a ello— técnicas de notación no convencionales, por ejemplo, en el caso de la composición *Chonta Madre*, inspiradas en el trabajo de Louis Andriessen en su obra *Workers Union (Sindicato de trabajadores)*, que consiste en marcar ritmos sin especificar las alturas exactas para así fomentar la disonancia natural producida por instrumentistas. La única premisa fue seguir el contorno melódico con melodías indeterminadas enfatizando la no utilización de la armonía convencional, es decir, que el contorno melódico subraye la disonancia. Este enfoque permitió una mayor flexibilidad y creatividad, resultando en una música más arraigada en las tradiciones culturales de los músicos que integran el ensamble y las músicas de tradición oral de esta parte del continente americano. En la música de marimba, la

yuxtaposición de tonalidades menores y mayores simultáneamente da el color a este género musical. En esta producción un parámetro de composición tenía que ver justamente con este hecho sonoro.

En la elaboración del EP en mención, fue fundamental que cada pista reflejara la personalidad y la visión artística de cada miembro del ensamble. Para cada composición del disco se arrancó desde una idea principal de los miembros del ensamble; cada uno trajo ideas en partituras, bosquejos, archivos de audio o simplemente ideas melódicas o rítmicas que serían introducidas en cada pieza y que eventualmente serían acomodados y manipulados por el productor. Los músicos discutieron y experimentaron con diferentes enfoques y estilos, estableciendo un mapa de ruta y una base sólida para las fases posteriores.

La fase de exploración sonora fue crucial para descubrir nuevas texturas y colores musicales. Los músicos trabajaron juntos para explorar las capacidades tímbricas y sonoras de sus instrumentos. La marimba de chonta, con su resonancia profunda y rica, se combinó con la versatilidad tonal del corno francés. Se experimentó con técnicas extendidas y se buscaron efectos sonoros únicos tanto en el corno francés como en la electrónica planteada por los miembros del ensamble. El corno francés utilizó una sordina de metal para trombón bajo y, dado que esta herramienta desdibuja la afinación del instrumento, se procedió a bajar un cuarto de tono a la tonalidad general del instrumento en sí. Se privilegió también el uso del corno en mi bemol agudo en los pasajes graves para darle más facilidad técnica a las frases rápidas. Si bien es cierto que los pasajes graves se los toca tradicionalmente en un corno en fa por la profundidad y calidad de su sonido, es el uso del corno agudo en mi bemol lo que permite que las frases rápidas en el registro grave tengan mayor soltura y velocidad. La combinación de estos instrumentos, uno de madera y otro de metal, permitió a los músicos crear una nueva manera de pensar la marimba y, en el caso del productor, el álbum.

Los músicos improvisaron juntos, respondieron y se adaptaron a las ideas de los demás, logrando que cada inflexión musical fuera caracterizada e interpretada en su integralidad sin que se dejase de

escuchar los gestos musicales previos. Es decir, la repetición no era un eje transversal en las obras. Esto permitió una gran fluidez en diálogo musical, generando ideas que se convirtieron en elementos centrales de las composiciones finales. La improvisación no solo facilitó la creación de nuevos materiales musicales, sino que también ayudó a los músicos a desarrollar una comprensión más profunda de las capacidades y limitaciones de sus propios instrumentos y del ensamble como tal.

La fase de arreglos y refinamiento instrumental fue el siguiente paso: entender la dinámica interpretativa del ensamble. Los músicos trabajaron en arreglos específicos, desarrollando estructuras formales y detalles interpretativos que se analizaban para seguidamente grabar. En el estudio, se tomaron decisiones sobre la forma y el desarrollo de cada pieza, asegurando que cada composición tuviera una dirección clara y cohesiva. Los arreglos se centraron en resaltar las características únicas de cada elemento compositivo e idiomático del formato instrumental: metal-madera, corno-percusión. Estos aspectos musicales que son muy perceptibles en la obra *Chonta Madre* también están presentes transversalmente en todo el álbum que lleva el mismo nombre. El espíritu compositivo de la pieza se refleja en todo el disco. En relación con la notación, *Chonta Madre* utilizó una partitura escrita *in situ*. Por su parte, *And...* se basó en una idea en notación gráfica de Benalcázar y *Ondeando* en melodías y arreglos escritos de Estrella.

Un aspecto no menor en la composición musical de toda la obra fue la inclusión de la caracola marina, que fuera insertada en toda la obra de manera transversal. El uso de la caracola se realizó de manera mixta: para crear efectos percutivos y rítmicos con notas cortas y para alcanzar las notas más agudas que no existen en el corno francés. También se la utilizó para dar matices con sonidos aireados como ruido blanco. La fase final del proceso de composición implicó la integración de tecnologías digitales y la manipulación sonora por parte del productor musical, Diego Benalcázar. La combinación de técnicas tradicionales y modernas, la visión colectiva del álbum y el recurrir a la memoria musical permitieron producir un

álbum que es una celebración de las tradiciones musicales del Pacífico, mediante una exploración de nuevas posibilidades sonoras y una visión colectiva de este maridaje entre el corno y la percusión.

Conclusión

El proyecto del disco *Chonta Madre* introdujo innovaciones en la composición y producción musical. Un aspecto para destacar fue la capacidad de integrar el corno francés con los sonidos de la percusión y la marimba de chonta. Tradicionalmente, estos instrumentos provienen de contextos musicales diferentes: el corno francés es emblemático de la música clásica europea mientras que la marimba de chonta es un pilar de las tradiciones musicales afroecuatorianas y afrocolombianas. La combinación de estos instrumentos permitió explorar nuevas sonoridades y texturas creando una paleta sonora rica y diversa.

A nivel conceptual, un aspecto unificador fue el uso de la memoria individual como productora de una memoria colectiva. Cada miembro del ensamble aportó su perspectiva única y su bagaje cultural, lo que se convirtió en una sola masa sonora durante el proceso de composición. Este enfoque no solo enriqueció la música, sino que también fomentó una colaboración profunda y significativa entre los músicos tanto empíricos como académicos.

El EP puede ser escuchado en el siguiente enlace: <https://orendarecords.bandcamp.com/album/chonta-madre>

Bibliografía

- Barrett, E., y Bolt, B. (2014). *Practice as research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Bloomsbury Publishing.
- Biasutti, M., y Concina, E. (2020). Online composition: strategies and processes during collaborative electroacoustic composition. *British Journal of Music Education*, 38(1), 58–73. <https://doi.org/10.1017/S0265051720000157>
- Burnard, P., y Haddon, E. (2015). *Activating diverse musical creativities: Teaching and Learning in Higher Music Education*. Bloomsbury Publishing.
- Handelsman, M. (2016). *Miles Davis' Bitches Brew: overview and analysis*. Indiana University Bloomington
- Leavy, P. (2020). *Method Meets Art, third edition: Arts-Based Research Practice*. Guilford Publications.
- Merchán-Sánchez-Jara, J. F., y González-Gutiérrez, S. (2023). Collaborative Composition and Urban Popular Music in Digital Music Didactics. *Education Sciences*, 13(8), 771. <https://doi.org/10.3390/educsci13080771>
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts*. Palgrave Macmillan UK eBooks. <https://doi.org/10.1057/9781137282910>
- Smith, H., y Dean, R. T. (2009). *Practice-led research, Research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.

Teoría versus praxis

Una polémica periodística en Buenos Aires en torno a ideas de identidad cultural, música y nación (1921)

Theory versus praxis

A journalistic controversy in Buenos Aires around cultural identity, music and nation ideas (1921)

Silvina Luz Mansilla

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

silman@filo.uba.ar

RESUMEN

Se reconstruye y analiza una polémica periodística que tuvo lugar en la prensa de Buenos Aires, entre mayo y septiembre de 1921. Iniciada por comentarios negativos en torno a *performances* operísticas del Teatro Colón, la discusión se produjo al interior del grupo dominante de la crítica musical, que promovía, convalidaba y sostenía la producción académica nacional y la interpretación a cargo de artistas también argentinos. Con sus réplicas y contrarréplicas, la controversia imbricó el ideario en torno a la nación, el lugar de nacimiento de Héctor Panizza y la identidad cultural. Posiciones autoidentificadas como de un nacionalismo “teórico” y uno “práctico” revelan matices antagónicos en una red institucional musical considerada hasta ahora un bloque sin fisuras. El estudio explica la retórica belicista empleada en el discurso periodístico, presente en el uso de seudónimos y metáforas militares. Asimismo, por la escala temporal acotada, se pretende como un aporte a una historia sociocultural de la música en Argentina realizado desde una perspectiva microhistórica.

PALABRAS CLAVE: nacionalismo, ópera, periódicos, microhistoria, Argentina

ABSTRACT

In this work, we reconstruct and analyze a journalistic controversy that took place in the Buenos Aires press, between May and September 1921. Begun by negative comments regarding operatic performances at the Teatro Colón, the discussion occurred within the dominant group of musical criticism, which promoted, validated and sustained national academic production and interpretation by Argentine artists. With its replies and counterreplies, the controversy connected ideology around the nation, birthplace of Héctor Panizza and cultural identity. Self-identified positions of “theoretical” and “practical” nationalism reveal antagonistic distinctions in a musical institutional network considered until now a whole block. The study explains the warlike rhetoric used in journalistic discourse, present in the use of pseudonyms and military metaphors. In addition, due to the limited time scale, we offer a contribution to a sociocultural history of music in Argentina made since a micro-historical perspective.

KEYWORDS: nationalism, opera, periodicals, microhistory, Argentina

Introducción

Este trabajo propone tanto la reconstrucción como el esclarecimiento de una polémica periodística relacionada con el Teatro Colón de Buenos Aires y con el director de orquesta Héctor Panizza (1875-1967), que tuvo lugar entre los meses de mayo y septiembre de 1921. Es por tanto un trabajo de historia sociocultural de la música en Argentina que, por la escala temporal acotada a unos cinco meses y el énfasis en una institución, está enfocado desde la microhistoria.¹

El tema requiere conocer una serie de cuestiones del contexto político e intelectual, que reviso brevemente. Ante todo, la década de 1920 constituyó para Argentina un momento de cierta estabilidad por la consecución de tres gobiernos democráticos a cargo del mismo partido, la Unión Cívica Radical.² Desde 1919, sin embargo, existía un grupo de presión integrado principalmente por una parte de la élite porteña y denominado Liga Patriótica Argentina, llamado a resguardar una identidad nacional que se consideraba consolidada (Caterina, 1995).³ Se trataba en realidad de una identidad que era producto de una comunidad imaginada, construida por algunos intelectuales que pretendieron ofrecer una visión homogénea de Argentina (Altamirano, 2018, p. 13). En materia del quehacer musical, debe señalarse que el Teatro Colón era relativamente nuevo, puesto que se había inaugurado en 1908. Esa enorme e imponente sala de ópera con forma de herradura pertenecía a la Capital Federal; sin embargo, la política de gestión del momento implicaba que lo que sucedía dentro —las funciones de ópera, *ballet*, etcétera— era responsabilidad de compañías que, gracias a un sistema de concesión, rentaban el teatro para organizar las temporadas y espectáculos. En aquel momento de 1921, la firma a cargo era la del empresario italiano Camillo Bonetti.⁴

1 Sin ahondar, señalo que la microhistoria toma un rumbo opuesto al enfoque a gran escala, a la manera de las “grandes narrativas”, para basarse, contrariamente, en el análisis de “incidentes muy pequeños de la vida cotidiana y volver a contarlos como historias”; así, se los considera “pistas metafóricas y simbólicas de asuntos más grandes” (Herbert, 2012, pp. 54-55).

2 Junto con el fervor patriótico propio de la época de los centenarios patrios, se produjo una expansión económica y un afán de progreso, fruto del interés de las clases dirigentes por crear lazos de pertenencia en una población todavía fragmentaria a causa del llamado “aluvión” inmigratorio (Mansilla, 2022, p. 3).

3 Por mandato estatutario, se debía “procurar que el arte y las letras tengan, en el país, el sello nacional” (Liga Patriótica Argentina. Estatutos, 1919, p. 21).

4 En el teatro “rival” del Colón, el Coliseo, el empresario a cargo era Walter Mocchi (1871-1955). Nacido en Turín y fallecido en Río de Janeiro, se transformó durante la primera mitad del siglo XX en una suerte de paradigma del empresario interoceánico (Paoletti, 2020b, p. 1).

No abundan los aportes dedicados al estudio de la prensa periódica con relación a la historia social y cultural de la música en Argentina durante la década de 1920.⁵ No obstante ello, son antecedentes recientes el análisis sobre los empresarios teatrales —en especial, Walter Mocchi— que realiza Matteo Paoletti (2020a, 2020b), el texto biográfico sobre Panizza de Sebastiano De Filippi y Daniel Varacalli Costas (2017) y los ensayos de De Filippi (2022) sobre la recepción y circulación de algunas óperas italianas y alemanas en Buenos Aires. Asimismo, resultan cercanas las investigaciones de Vera Wolkowicz (2012, 2018, 2022) referidas a las crónicas musicales en la revista *Nosotros*, a la figura del crítico Gastón Talamón y su revista *Música de América* y a la tironeada construcción de identidades culturales.

El objetivo de esta investigación es, podría decirse, doble. Por un lado, se busca ampliar afirmaciones anteriores propias sobre el llamado nacionalismo musical argentino, publicadas en dos aportes. Uno de ellos es el capítulo en el que analicé la convalidación estética de los repertorios locales por parte de Julián Aguirre, en su columna “La semana musical” de la revista *El Hogar*, entre 1920 y 1924 (Mansilla, 2012). El otro, un libro sobre la revista *Tárrega* publicada entre 1924 y 1927, en el que desmonto la actitud nacionalista del crítico Gastón Talamón, que muy a la defensiva y con rasgos de xenofobia, “cerró filas” a favor de lo que consideraba una música nacional y argentina (Mansilla, 2021, p. 87). Por otro lado, un segundo propósito, de índole metodológico, busca formular la necesidad de construir bases fácticas sólidas que vayan acompañadas de un análisis por menorizado del discurso periodístico. Esto, porque a la hora de historizar fragmentos del pasado sociocultural de la música no resulta posible avanzar con apresuramientos interpretativos asentados en búsquedas documentales incompletas. Si lo que se anhela es proponer aproximaciones más o menos confiables a los hechos, debe tenerse presente que la prensa, como “crónica de lo cotidiano”, no es la historia (De Luca, 2018). La historia está aún por escribirse.

⁵ Están, sin embargo, los señeros estudios de Omar Corrado (2010) sobre la música en revistas culturales de esa época y de Melanie Plesch (2016) acerca de la creación de mitos en torno a la guitarra y su historia.

Desarrollo

A continuación, el nudo central del asunto. En mayo de 1921, se inauguró en Buenos Aires la temporada del Teatro Colón, que duraría hasta fines de agosto. Óperas italianas y francesas se sumaron a la puesta en italiano de *El ocaso de los dioses*, de Richard Wagner.⁶ Los directores a cargo fueron el italiano Giorgio Polacco y el argentino-italiano Héctor [Ettore] Panizza.⁷

Lejos de constituirse como intercambios periodísticos referidos meramente a óperas extranjeras, una discusión sobre el llamado nacionalismo musical argentino se inició por comentarios negativos en torno a algunas de esas funciones y en relación con la elección misma del repertorio. La disputa, como se explicará, se produjo al interior del grupo dominante de la crítica musical, esto es, dentro de aquella formación cultural que promovía, convalidaba y sostenía la producción musical nacional y la interpretación a cargo de artistas también argentinos. La discusión, con sus réplicas y contrarréplicas, alcanzó casi inmediatamente al ideario en torno a la nación, el lugar de nacimiento de Héctor Panizza y la identidad cultural.

Una posición identificada como “teórica” —versus otra “práctica”— revela ciertos matices en la red institucional musical considerada hasta ahora un bloque, un frente, que actuaba “en defensa” de una identidad musical nacional. Además de otras personas, los desacuerdos tuvieron como protagonistas enfrentados a Ernesto de la Guardia y Gastón Talamón e imbricaron, como analizo aquí, la problemática de la fuerte presencia italiana en la cultura argentina.⁸

6 Sobre la presencia de Wagner en los escenarios de Buenos Aires, puede verse el capítulo referido a Parsifal en el libro de De Filippi (2022), que brinda información detallada sobre la circulación del repertorio alemán. No debe olvidarse que esa ópera había inaugurado las transmisiones radiofónicas en Argentina en 1920, lo que marcó también una inflexión en la historia mundial de la radio (2022, p. 137).

7 Giorgio Polacco, director de orquesta italiano, tuvo una amplia trayectoria internacional ligada a la ópera (Fletcher, 1998, p. 1042). Héctor Panizza fue un director de orquesta y compositor que, nacido en Argentina emigró a Italia, desde donde desplegó una amplia y meteórica carrera artística al frente de orquestas y teatros europeos en Milán, Londres, Viena, Berlín y París, así como también en Nueva York (De Filippi y Varacalli Costas, 2017, p. 13).

8 Ernesto de la Guardia fue un crítico musical, profesor y conferencista de origen español, impulsor de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (Wolkowicz, 2022, p.152). Musicógrafo dedicado casi con exclusividad al periodismo musical en varios

Los medios gráficos que se constituyen como corpus del estudio incluyen los diarios *La Prensa* y *La Nación*, que eran los dos de mayor tirada e importancia de ese momento. En un ámbito más restringido, se hicieron eco dos revistas de interés general, que fueron *El Hogar* y *Caras y Caretas* y las revistas especializadas *Música de América* y de la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*.⁹

Tabla 1. Detalle de la temporada operística de 1921 en el Teatro Colón

Ópera	Compositor	Funciones y meses	Director
Manon	Jules Massenet	Siete funciones entre mayo y julio	Panizza
Il barbiere di Siviglia	Gioacchino Rossini	Siete funciones entre mayo y agosto	Panizza
El ocaso de los dioses	Richard Wagner	Siete funciones entre mayo y julio	Panizza
Don Pasquale	Gaetano Donizetti	Cuatro funciones en junio	Panizza
La Bohème	Giacomo Puccini	Nueve funciones entre junio y agosto	Polacco
Aida	Giuseppe Verdi	Tres funciones entre junio y agosto	Polacco
Los Hugonotes	Giacomo Meyerbeer	Tres funciones entre junio y julio	Panizza
Rigoletto	Giuseppe Verdi	Seis funciones entre junio y agosto	Polacco
Fausto	Charles Gounod	Cinco funciones entre junio y agosto	Panizza
Tosca	Giacomo Puccini	Cinco funciones entre junio y agosto	Polacco
Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti	Tres funciones entre julio y agosto	Polacco
Màrouf, Savetier du Caire	Henri Rabaud	Siete funciones entre julio y agosto	Panizza
Un ballo in maschera	Giuseppe Verdi	Seis funciones entre julio y agosto	Panizza
La forza del destino	Giuseppe Verdi	Seis funciones entre julio y agosto	Polacco
I puritani	Vincenzo Bellini	Dos funciones en julio	Panizza
Monna Vanna	Henri Février	Dos funciones entre julio y agosto	Polacco
Il Trovatore	Giuseppe Verdi	Cuatro funciones en agosto	Panizza
Boris Godunov	Modest Mussorgsky	Cuatro funciones en agosto	Polacco
Grisélides	Jules Massenet	Dos funciones en agosto	Panizza
La sonnambula	Vincenzo Bellini	Una función en agosto	Panizza
Los cuentos de Hoffmann	Jacques Offenbach	Dos funciones en agosto	Polacco

Elaboración propia a partir de Caamaño (1969).

Fueron veintiún títulos los que subieron a escena, distribuidos entre el 23 de mayo y el 28 de agosto de 1921, en aquella temporada del Teatro Colón; doce estuvieron a cargo de Héctor Panizza y nueve, de

periódicos y revistas especializadas de Argentina, en su tiempo, Gastón Talamón fue considerado dentro de la crítica musical de ese país como el mayor representante del americanismo musical (Wolkowicz, 2018, p. 35).

⁹ El corpus podría abarcar también notas publicadas en *Nosotros* y en otros diarios como *La Época*. Sin embargo, se debió realizar un filtro, por motivos metodológicos.

Giorgio Polacco (Tabla 1). Una de las primeras funciones fue el 25 de mayo, fiesta patria en Argentina, con la consabida función protocolar a la que asistían las autoridades máximas del país y de la capital del país. Como ritual patriótico, se cantó el himno nacional argentino antes de iniciar la función. La ópera fue *Il barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini, obra muy reiterada en los programas desde el siglo XIX. Volvía justo a Buenos Aires, después de varios años, la celebrada soprano catalana María Barrientos, junto a otros artistas famosos que el público esperaba con ansiedad.¹⁰ Al día siguiente, el jueves 26 de mayo, otra obra, completamente diferente, subió a escena: *El ocaso de los dioses*, de Richard Wagner. La crítica cambió radicalmente y expresó que no era posible comentar ese espectáculo de manera favorable, como sí había sucedido con *Manon* y *El barbero*.¹¹ La traducción italiana fue atacada por irreverente y a Panizza se lo excusó por no conocer ni sentir el estilo; su interpretación fue considerada uniforme, sin que se destacaran los detalles. En *La Nación* se reiteró la enorme dificultad de la obra y la necesidad de contar con cantantes que estuvieran muy ilustrados en las intenciones del autor y en la mitología germánica. Sobre el director se escribió que:

[...] Panizza ha realizado una hazaña digna de su buen nombre al poner en escena *El crepúsculo de los dioses* en solo ocho días de ensayos, con cantantes totalmente nuevos y sin los colaboradores artísticos señalados por las necesidades de la obra. La segunda representación fue más tranquila que la primera. Los artistas estuvieron más seguros de sus partes y si algunos conjuntos aún resultaron confusos, en general, pudo escucharse la representación con mayor calma. [...] Los errores escénicos y los cortes hechos a

10 A título ilustrativo, puede escucharse el aria *Una voce poco fa*, de Rosina, grabada por la Barrientos en 1906. El tipo de línea melódica que se escucha era el motivo de severas opiniones desde una parte de la crítica, como explicaré más adelante. <https://www.youtube.com/watch?v=hCd-5Endwtw&t=1s>

11 En *La Prensa*, sin embargo, se encuentra una nota elogiosa para la música de Wagner —y que denota profundo conocimiento de su estilo—, si bien resulta muy crítica respecto de ciertos cambios realizados, considerados mutilaciones a la obra. Al parecer, se suprimieron escenas enteras e incluso personajes (Arte y Teatro. Colón. El ocaso de los dioses, 28 de mayo de 1921).

la partitura son innumerables. (Teatros y conciertos. Colón, 30 de mayo de 1921)

La temporada continuó con algunos tropiezos.¹² Esto se rastrea en algunas notas dedicadas a Panizza que, si bien son elogiosas, dan cuenta del ambiente difícil de ese momento. Se destacan tres, en *La Nación*, *Caras y Caretas* y *El Hogar*. La primera es elogiosa, extensa (Conversando con el Maestro Panizza, 26 de mayo de 1921). Allí se ubica a Panizza tironeado en su camarín, entre ensayos de la mencionada ópera de Wagner y *El barbero*. Con una introducción que lo presenta como el artista exitoso que desde 1910 no dirigía orquestas en Buenos Aires, se remarca su actuación en diferentes teatros del mundo y su decisión de no prestar demasiada atención a la crítica.¹³ La nota dedica varios párrafos a la reticencia de Panizza a leer los periódicos que, según informa, suele revisar ya en el barco, cuando las actuaciones han concluido. Se lo menciona como el artista “com-patriota”, esto es, argentino.¹⁴ La segunda crónica es de la revista *Caras y Caretas* y presenta un texto de dos páginas con tres fotografías en el que se refleja un encuentro con Panizza al día siguiente de la primera función de *El ocaso de los dioses* (Lanús, 11 de junio de 1921). Describe al público que demostró su admiración hacia el director y el comentario satisfecho de este. En un intento de volverlo una per-

12 Por ejemplo, el 3 de junio arribaron tres cantantes procedentes de Chile, que venían de una auténtica travesía. *La Prensa* comentó esto: “Hoy [...] llegarán Martinelli, Carolina Lazzari y Didur, cuyo viaje desde Chile ha constituido una verdadera odisea. Atravesaron la cordillera en mulas y llegaron a Bariloche después de muchos contratiempos, sufriendo, además, los rigores del temporal, y viéndose precisados a vadear ríos con el agua hasta la cintura, por falta de puentes. Todavía tuvieron que recorrer a pie largas distancias sobre la nieve, a veces de noche, por no encontrar alojamiento. En Zapala tomaron el tren para Bahía Blanca, donde llegaron ayer [...]. Los artistas han perdido casi todo su equipaje” (Arte y Teatro. Colón, 03 de junio de 1921).

13 Según De Filippi y Varacalli Costas (2017, p. 118), Panizza no dirigía en el Colón desde 1908, cuando el estreno de *Aurora*.

14 La necesidad de subrayar su autoidentificación como argentino se patentiza también en una nota publicada en *La Época* el 16 de mayo de 1921 (De Filippi y Varacalli Costas, 2017, p. 119).

sona cercana, la nota contiene comentarios de su familia, sus viajes, esposa e hijos.¹⁵ La tercera referencia periodística es de la revista *El Hogar* y se titula “Sobre la nacionalidad del maestro Panizza” (Quezada, 10 de junio de 1921). Inicia con la mención de su nacimiento en Buenos Aires en 1878 y de sus primeros estudios con su padre, Grazioso Panizza. Menciona que fue a Italia con una beca, previo a cumplir con su servicio militar argentino y que lleva un cuarto de siglo en Europa, donde quedó radicado por propia iniciativa. La nota recuerda el éxito de su ópera *Medioevo Latino*, estrenada por Arturo Toscanini en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires y menciona las numerosas obras que ha dirigido en Italia y el extenso prestigio que ha ganado en diversos países. Sin embargo, avanzado el comentario, se lee lo siguiente:

Alguna gente *lanzó*, con aviesa intención la noticia de que Panizza había o[pt]ado por la nacionalidad italiana; y por aquello de que de la calumnia algo queda, resolvieron ‘ipso facto’ italianizarlo, para de ese modo, desprestigiarlo e incitar en su contra al público que, mal prevenido, aprovecharía la primera oportunidad para hacerle sentir su falta de patriotismo. / La *estratagema* fue descubierta [...] Panizza es, pues, íntegramente nuestro y, si ha podido pasear por toda la Europa los prestigios de su hermoso talento cubriéndose de gloria honrando a su patria, tócanos a nosotros [...] testimoniarse los sentimientos cordiales de argentinismo y simpatía. [...] Difundir en su contra una afirmación que siembre la duda sobre sus virtudes, talento o patriotismo es una mala acción, digna solo de espíritus pequeños [...] mezquinos. Panizza es, pues, netamente argentino y su larga residencia en Italia no

15 El cronista no puede dejar de aludir a la realidad política del momento y escribe: “Corren días de agitación obrera y desde la calle sube hasta el aposento donde conversamos el eco de las pisadas de una patrulla de caballería”. Recuérdese que fue *Caras y Caretas* el medio gráfico que acuñó un calificativo que quedaría para la historia, en referencia a la semana “trágica” ocurrida en 1919 y que, precisamente, ese hecho desembocaría en la aparición de la llamada Liga Patriótica.

ha menguado nunca sus sentimientos de tal [...]. (Quesada, 10 de junio de 1921)¹⁶

La crítica al repertorio predominantemente italiano continuó. En la misma revista *El Hogar*, un mes después, el compositor y crítico Julián Aguirre escribió, respecto de la función del 9 de julio, que “todo huele a anticuado y vetusto en ese desván donde se han guardado las óperas viejas; parece que las sacaran para que se aireen” (Aguirre, 15 de julio de 1921).¹⁷ Por ser otra vez en día patrio,¹⁸ la función tuvo un programa compuesto por fragmentos de *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Lucia* y *Los Hugonotes*. Aguirre dijo que “resultó más variado que artístico” y reclamó si no habría sido más adecuado estrenar una de las dos óperas argentinas ya aceptadas para esa temporada (lo que era una obligación de la empresa a cargo). Mencionó que esas producciones estaban “en el purgatorio de siempre, esperando las últimas representaciones para salir vergonzosamente una o dos veces a la escena” (*Ibidem*). Quince días después, escribió ya con marcada ironía:

Si vivir es ‘ver volver’, como dice Ortega y Gasset, y como debe pensar la dirección artística del Colón, tendremos en los programas del año que viene *La cenerentola*, *I Lombardi*, *Simon Boccanegra* y *Nabucco* que, con *La traviata*, *Favorita* y *Sonámbula*, constituirán un programa muy atractivo para los ancianos que vieron esas obras cuando fueron criaturas. Son obras que los divos cantan con placer. Además, requieren pocos ensayos y no muy numeroso personal en la escena. Así es que resultan económicas y fructíferas. Utile et dulce. (Aguirre, 29 de julio de 1921)

16 La cursiva es mía. La nacionalidad de Panizza, asociada a una falta de “sentimiento argentino” detectable en la no inclusión de temáticas musicales folclóricas, es algo que ya se había discutido en 1908 desde la recepción de su ópera *Aurora*, estrenada en el Teatro Colón (Cetrangolo, 2015, p. 184).

17 Compositor, pianista, pedagogo y crítico musical, Julián Aguirre (1868-1924) fue uno de los representantes claves en la historia musical argentina dentro de la llamada Generación del 80.

18 El 9 de julio es el día de la Declaración de la Independencia en Argentina, ocurrida en San Miguel de Tucumán en 1816.

Desesperanzado, luego de unas semanas, a raíz de una crítica algo negativa sobre la puesta de *Boris Godunov*, cerró Aguirre:

[...] Las óperas argentinas aceptadas por la comisión administradora del teatro y que la empresa tiene obligación de representar, son dos, en un acto: *Fior di neve*, del maestro Gaito e *Ilse*, de Gilardo Gilardi. Como está finalizando la temporada y estas obras no se han dado ni se anuncian, es de sospechar que no subirán a las tablas [...] Es de esperar que alguien haga recordar a la empresa el cumplimiento de la *única obligación* que beneficia al naciente arte argentino y que —aunque parezca raro— fue uno de los motivos por los que se creó el lujoso teatro municipal. (Aguirre, 19 de agosto de 1921)¹⁹

La gestión del Teatro Colón estuvo muy en tela de juicio aquel año de 1921; casi todo se disputaba en un entrecruce con el tema de la identidad cultural. Hacia fines de septiembre, Aguirre argumentó que el Colón no podía seguir siendo un teatro que se alquilaba, que resultaba evidente que la Comisión Administradora se veía inhibida de ejercer un control artístico, sin poder tomar medidas coercitivas contra las trasgresiones de cambios de artistas o de supresión y sustitución de espectáculos. Le recriminó no haber defendido los intereses de los compositores locales ni exigir la pena pecuniaria que hubiera sido de derecho por no representar las dos óperas elegidas en un concurso organizado por la misma comisión. Opinó que debían sostenerse todo el año la orquesta, los coros, escuelas de comprimarios y de *ballet*, para que sirvieran de base a los espectáculos y ofrecieran funciones extraordinarias y populares por fuera de la temporada oficial; y que debía incluirse repertorio francés y alemán, en su idioma original (Aguirre, 30 de septiembre de 1921).

¹⁹ Las cursivas están en la fuente original.

Ironías, seudónimos y claves discursivas

Se analizan ahora algunas notas que se fueron enlazando a manera de diálogo, publicadas en *Música de América* y en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, entre julio y septiembre de 1921.²⁰ Algunas de las de *Música de América* están firmadas por “G. de la R.” que, hasta donde interpreto, constituye un retruécano irónico que Gastón Talamón —el director de la publicación— realizó en alusión a “E. de la G.”, Ernesto de la Guardia.²¹ Por el contenido ideológico de las notas de Talamón, conjeturo que quiso llamarse “Gastón de la Retaguardia”, con una metáfora propia de la retórica belicista frecuente en aquella época. Ernesto de la Guardia, como se señaló antes, era uno de los puntales de la Asociación Wagneriana y ejercía la crítica musical en varios medios de prensa.

La primera nota está referida a la ópera *Maruf, zapatero del Cairo*, que Talamón consideró un “oasis” en la programación de aquel año. Publicó en *Música de América*:

Después de tantas soporíficas antiguallas, de tantos operones vocales, que una manada de *divas* y de *divos* no logró aligerar con sus gorgoritos, sus calderones, sus *do* de pecho, oír la deliciosa comedia musical de Henry Rabaud, es verse transportado a otro mundo, es reconciliarse con el teatro lírico. (G. de la R., julio de 1921)

La extensa nota trataba de convocar a los compositores argentinos para hacer surgir una ópera nacional. Sobre Panizza, se lee:

Con una maestría y una musicalidad de gran director, el talentoso artista argentino supo poner en manifiesto los delicados matices,

²⁰ *Música de América* había comenzado a aparecer en marzo de 1920 y estaba dirigida por Gastón Talamón (Wolkowicz, 2012, pp. 18–19). La *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, mensual, había iniciado en febrero de 1914 bajo la dirección de Ernesto de la Guardia y con la colaboración de Rafael Gironde y Cirilo Grassi Díaz (De Filippi, 2022, p. 135).

²¹ En su revista, Talamón firmaba a veces con su nombre completo y otras como “GOT” o simplemente con la inicial de su apellido, “T”.

el colorido, los efectos de timbre de la maravillosa instrumentación, verdadera joya oriental ... / Los *enemigos* del eximio director argentino han recibido una dura lección: la Comisión Artística del Teatro de la Scala de Milán ha comunicado a Héctor Panizza, que dirigirá *Parsifal* en la temporada a iniciarse en diciembre próximo. Por lo visto, a pesar de tener al gran Arturo Toscanini [...], creen que pueden confiar en nuestro compatriota la concertación de la sublime obra de Wagner. (G. de la R., julio de 1921)²²

Con una escritura sobria y de cierta elegancia, la segunda nota, publicada en la *Revista de la Asociación Wagneriana*, intenta presentar los propósitos de la institución a favor de la música y los intérpretes argentinos en un extenso texto a manera de memoria de su actuación (Nuestro Nacionalismo, julio de 1921). No lleva firma, pero se supone que habla allí Ernesto de la Guardia, por ser el director de la revista, a cargo de las notas editoriales, en primera página. Se argumenta que el nacionalismo artístico suele tener dos facetas: la imagen y la caricatura. La primera se caracterizaría por un “férvido entusiasmo por un ambiente propio” que, bien encaminado, terminaría consiguiendo la formación “de un ambiente artísticamente nacional”. La segunda faceta, en cambio, es la de un nacionalismo “alborotador e inconsciente” que, en vez de interesarse por las obras fundamentales, se preocupa por las personas hasta idolatrarlas (lo cual es una clara referencia al modo en que Talamón protegía a Panizza). La nota expresa que el nacionalismo de la *Wagneriana* es “consciente” y que en sus programaciones se ocupa de hacer oír “las más importantes obras de los maestros nacionales” (*Ibidem*).

Al mes siguiente, la *Revista de la Wagneriana* continuó definiendo su argumentación, al expresar que su acción se afirmaba en un “nacionalismo práctico”, que la diferenciaba de otras instituciones. En su nota de primera página sostenía que se hacía cargo de la tarea de señalar las omisiones propias del ambiente musical porteño y que eso era también dar fe de nacionalismo, ya que “decir las cosas tales como

²² La cursiva está en el original.

son resulta más delicado y difícil que emplear relamidas expresiones de adulonería o entonar odas chauvinistas en las cuales quien menos cree es el autor” (Sobre nuestro ambiente musical, agosto de 1921).

Talamón, firmando esta vez como G.O.T., no tardó en responder estos dichos, que lo aludían casi expresamente. Estaba molesto y se explayó en una serie de consideraciones sobre lo que debía ser para él el ejercicio de la crítica artística. Escribió:

No tomamos la pluma para destilar veneno en las columnas de un diario; no sentimos la innoble voluptuosidad de *reventar* a nadie [...] de vernos rodeados de sonrisas y de adulonerías, que se transformarán en desprecio y en imprecaciones cuando no tengamos donde ejercer nuestra dictadura periodística. No nos cobijamos, para prestigiarnos o progresar, a la sombra de los grandes o de los empresarios; no creemos que para favorecer a unos, menester es dañar a otros [...]; *honrada y desinteresadamente* [...] escribimos lo que sentimos, prefiriendo mil veces cometer errores [...] Haber cumplido con un deber, haber obrado con justicia y rectitud [...] es nuestro lema y es la mayor satisfacción que puede sentir un alma bien nacida... Despreciamos el *chantage* [...] que transforma al periodista en un ser temible y temido, a quien hay que adular..., so pena de verse vilipendiando o silenciado desde las columnas de un periódico [...] (G.O.T., agosto de 1921).²³

A continuación, Talamón ironizó sobre el nacionalismo “práctico”, varias veces, en su comentario general sobre la temporada del Teatro Colón y del Teatro Coliseo. Luego de destacar que la del Colón era la primera temporada a cargo de un director argentino —lo que, para él, era un triunfo— pasó a comentar la del Coliseo. Dio a entender que el grupo de músicos y críticos en torno a la Asociación Wagneriana estaban en connivencia con el empresario Walter Mocchi, al cual habían instado a poner óperas de Wagner en su idioma original, por primera vez, a cargo de cantantes alemanes. Subrayó sobre esa temporada del Coliseo:

²³ Las cursivas están en el original.

Tristán e Isolda y *Lohengrin* han sido *asesinadas*, sin que los huraños y celosos *guardianes* de la tradición wagneriana hayan protestado como lo hicieron airadamente con *Ocaso de los dioses* del Teatro Colón [...] Se nos antoja, que cuando se procede de buena fe y [con] sentido *práctico*, el prestigio de Wagner debe defenderse en todos los teatros de Buenos Aires, aun en el del señor Mocchi; por desgracia no es así y ciertos nacionalistas prácticos (que le resultan practiquísimos al empresario del Coliseo) solo reservan sus iras para los artistas argentinos contratados por Camilo Bonetti [...] Zurrar a los nativos y elogiar a los extraños, es al parecer, nacionalismo *práctico*; francamente nos quedamos con el *teórico*, que consiste en ser benévolo con los artistas argentinos y exigente con los extranjeros [...] (G.O.T, agosto de 1921)²⁴

La polémica continuó esos últimos meses de 1921. En septiembre, “G. de la R.” ya avizoraba que la licitación del Teatro Colón, cuyas bases se habían publicado, atraería nuevamente a los mismos empresarios. Seguiría predominando el idioma italiano, con los títulos tradicionales. Mencionó con ironía que había “sujetos, harto numerosos [...] para quienes el arte lírico es gorjeo y calderón y la garganta, instrumento para dar *notas*” y abogó en defensa de los artistas nacionales, no contemplados en cláusula alguna de la licitación (G. de la R., septiembre de 1921).

A Héctor Panizza, en agosto, se le ofreció un banquete de homenaje organizado por la revista *Nosotros*, en la que escribía Talamón. Confluyeron allí la Sociedad Nacional de Música, la Asociación del Profesorado Orquestal, el Intendente Municipal y otras personalidades.²⁵ Reconociendo la polémica periodística de ese año, Talamón manifestó en su discurso que la actuación de Panizza había tenido la virtud de convulsionar el mundo musical local:

24 Salvo en *asesinadas* y *guardianes*, las cursivas están en el original.

25 A nombre de la revista *Nosotros*, Talamón se dirigió a Panizza con unas palabras en las que destacó que sus méritos eran “*conquistados* en buena lid” y que había “*empuñado* la primera batuta del Teatro Colón [...] sin padrinazgos políticos ni sociales” (Notas. Demostración a Héctor Panizza, agosto de 1921). La cursiva es mía.

[...] al achatamiento en que se *asfixiaba* el ambiente porteño, a la cachacienta unanimidad en que vivíamos, ha seguido una era de *luchas* y de discusiones; ello debe complaceros, maestro, ya que las mediocridades no originan polémicas; ello nos place a todos, porque significa el ocaso de los dioses de cartón-piedra, hasta ayer tolerados mansamente, por complacencia y por pereza espiritual. (Notas. Demostración a Héctor Panizza, agosto de 1921)²⁶

Otro discurso de ese tributo a Panizza, enardecido y en clave de metáforas militares, fue el del compositor Alberto Williams, quien dijo:

[...] Saludemos con ardor y con cariño al joven *capitán* de numerosas *legiones* artísticas, que ganó sus galones en la brecha dando *batallas* en escenarios de lejanas tierras, *empuñando* en vez de *espada* una batuta, [...] y *conquistando* para sus sienas frescos laureles, que hoy recoge en su regazo la patria enternecida. Brinde-mos por Panizza, que ha hecho obra de varón y obra de argentino. Honrándole, honramos a la patria y nos honramos a nosotros mismos. (*Ibidem*).²⁷

Conclusiones

Como se mencionó al comienzo, la presente investigación tuvo un objetivo doble; primero, ampliar el conocimiento producido con anterioridad, mediante un estudio que desde la microhistoria permita ver en detalle cómo era aquella formación cultural ligada al triunfante movimiento que se dio en llamar nacionalismo musical argentino hacia comienzos de la década de 1920; segundo, proponer la

26 Todas las cursivas de esta cita me pertenecen.

27 Ídem. Williams, es sabido, era un hábil escritor, tanto en prosa como en verso. Véase el poema *El sueño del anarquista Juan* que, si bien no se ha podido datar con precisión, reúne según Corrado (2010, p. 50) los tópicos arraigados del discurso defensivo de las élites porteñas (teñido, para quien escribe, de la actitud del nacionalismo beligerante propio de la Liga Patriótica).

necesidad de un análisis riguroso del discurso periodístico a la hora de construir fragmentos de una historia sociocultural de la música.

En tal sentido, una fisura ideológica al interior de esa suerte de bloque nacionalista que predominaba en la crítica musical de Buenos Aires en la década de 1920 se observa en los textos polémicos de 1921 aquí estudiados. Autoidentificada como “teórica”, una posición —la de Talamón— se confronta con otra, asumida como “práctica” —liderada por Ernesto de la Guardia y el grupo ligado a la Asociación Wagneriana— para revelar antagonismos y matices en la red institucional musical hasta ahora considerada mayoritariamente en defensa de una identidad musical argentina (y a veces, americana). Las pugnas y distancias en los puntos de vista intentaron no producir enemistades, si bien se alcanzó un tono álgido. Los desacuerdos comprendieron, además, a la problemática recurrente de la fuerte presencia italiana en la cultura argentina, con Panizza —siguiendo aquí con la retórica belicista— como el ocasional ‘blanco’ al cual disparar en aquel año de 1921.

Vistas en perspectiva histórica, aquellas discusiones resultan hoy demostrativas del momento previo a la consolidación del núcleo nacionalista hegemónico y ya sin fisuras, que se fue endureciendo progresivamente en el ámbito de la música de conciertos.²⁸ Así, ‘guardia’ y ‘retaguardia’ se vinieron a complementar en el ámbito de la crítica musical de la capital argentina como dos posiciones disidentes entre sí, pero no tan alejadas. Los “guardianes” de la argentinidad, tan propios del ideario de la Liga Patriótica, interactuarían durante esa década en intercambios periodísticos. Talamón, individualmente, subrayó desde la “retaguardia” los objetivos grupales del núcleo nacionalista; a pesar de las disidencias, los apoyó en los momentos en que se actuaba “en retirada”. Posterior a 1921, él quedaría, sin embargo, recluido casi exclusivamente al ámbito de la crítica periodística. Ernesto de la Guardia, en cambio, haciendo honor a su apellido, iría por la defensa argumentada del nacionalismo, junto a

²⁸ Surgiría después un posicionamiento cuyo imperativo fue “salvaguardar” la música “nacional”.

Carlos López Buchardo. En 1924, con el grupo mayoritario, lograrían la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.²⁹ De la Guardia sería allí profesor de Historia de la Música y autor de libros utilizados por varias generaciones de estudiantes. Inclaudicable “G. de la R.” en sus ideas y tal vez más complaciente “E. de la G.” respecto de los cambiantes contextos socioculturales, coadyuvarían ambos al fomento imperioso de una cultura musical propia. Mientras tanto, Panizza —argentino-italiano, pero también italoargentino, porque le aplicaba, desde luego, el *ius sanguinis*— pasaría, con el aria de su ópera *Aurora* conocida como *Canción a la bandera*, a formar parte de la tironeada identidad cultural argentina. Estrenado en italiano en la temporada inaugural del Teatro Colón, en 1908, el célebre trozo circuló y circula hasta la actualidad traducido al castellano, como parte de las paradojas del devenir musical ligado al escenario del Teatro Colón de Buenos Aires; un escenario operístico, legitimante y consagratorio, motivo de las controversias identitarias que aquí he intentado historizar.

29 Institución que, dicho sea de paso, cumple en 2024 su centenario. Aunque Aguirre no llegó a saberlo por su muerte repentina en 1924, en 1925 se formaron los cuerpos estables del Teatro Colón.

Bibliografía

- Aguirre, J. (15 de julio de 1921). La semana musical. Colón. *El Hogar*.
- Aguirre, J. (29 de julio de 1921). La semana musical. Colón. *El Hogar*.
- Aguirre, J. (19 de agosto de 1921). La semana musical. Colón. “Boris Godunoff”. *El Hogar*.
- Aguirre, J. (30 de septiembre de 1921). La semana musical. La nueva licitación del Colón. *El Hogar*.
- Altamirano, C. y Gorelik, A. (Eds.). (2018). *La Argentina como problema. Temas, visiones y pasiones del siglo XX*. Siglo Veintiuno.
- Arte y Teatro. Colón. El ocaso de los dioses. (28 de mayo de 1921). *La Prensa*.
- Arte y Teatro. Colón. (03 de junio de 1921). *La Prensa*.
- Caamaño, R. (1969). *Historia del Teatro Colón*. Cinetea.
- Caterina, L. M. (1995). *La Liga Patriótica Argentina. Un grupo de presión frente a las convulsiones sociales de la década del veinte*. Corregidor.
- Cetrangolo, A. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Biblioteca Nueva.
- Conversando con el Maestro Panizza. (26 de mayo de 1921). *La Nación*.
- Corrado, O. (2010). La música en las revistas culturales de los años 20. En O. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (pp. 21-86). Gourmet Musical Ediciones.
- De Filippi, S. y Varacalli Costas, D. (2017). *Alta en el cielo. Vida y obra de Héctor Panizza*. Instituto Italiano de Cultura.
- De Filippi, S. (2022). *Ensayos de ópera. De la música a la musicología*. Biblos.
- De Luca, T. (2018). História dos, nos e por meio dos periódicos. En C. Basanuzzi Pinsky, (org.). *Fontes históricas* (3ª ed., pp. 111-153). Contexto.
- Fletcher, R. (1998). Polacco, Giorgio. En Sadie, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera* (vol. 3, pp. 1042-1043). Macmillan.
- G. de la R. (julio de 1921). Teatro Colón. *Música de América*.
- G. de la R. (septiembre de 1921). La licitación del Teatro Colón. *Música de América*.
- G.O.T. (agosto de 1921). Teatro Lírico. Colón. *Música de América*.
- Herbert, T. (2012). Social History and Music History. En M. Clayton; T. Herbert y R. Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (pp. 146-157). Routledge.
- Lanús, A. (11 de junio de 1921). Un gran compositor argentino. El maestro Panizza. *Caras y Caretas*.

- Liga Patriótica Argentina. Estatutos (1919). Impr. Rinaldi Hermanos.
- Mansilla, S. L. (Dir.). (2012). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Mansilla, S. L. (2021). *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*. Educa.
- Mansilla, S. L. (2022). Aguirre y Lugones: confluencias entre música y literatura argentina en la década de 1920, *Boletín Música*, 57, 03-17.
- Notas. Demostración a Héctor Panizza. (agosto de 1921). *Música de América*.
- Nuestro Nacionalismo. (julio de 1921). *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*.
- Paoletti, M. (2020a). La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares, *Revista Argentina de Musicología*, 21 (1), 51-76. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/304>
- Paoletti, M. (2020b). *A Huge Revolution of Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian musical Theatre Business in South America*. Cambridge University Press.
- Plesch, M. (2014). Entre el mito y la historia: Carlos Vega y sus historias de la guitarra clásica en Argentina. En E. Cámara de Landa (Comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega* (pp. 219-248). Gourmet Musical Ediciones.
- Quesada, H. (10 de junio de 1921). Sobre la nacionalidad del Maestro Panizza. *El Hogar*.
- Sobre nuestro ambiente musical. (agosto de 1921). *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*.
- Teatros y conciertos. Colón. (30 de mayo de 1921). *La Nación*.
- Wolkowicz, V. (2012). *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*. TeSEO/ Biblioteca Nacional.
- Wolkowicz, V. (2018). En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934). En V. Eli Rodríguez y E. Torres Clemente (Eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (pp. 33-44). Sociedad Española de Musicología.
- Wolkowicz, V. (2022). *Inca Music Reimagined. Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*. Oxford University Press.

Tecnología, creación musical y música actual del Ecuador

Uso de sintetizadores semimodulares en obras de improvisación controlada (@untrioelectrico)¹ por medio de módulos germinales

Use of semi-modular synthesizers
in controlled improvisation works
(@untrioelectrico) by germinal modules

Rubén Riera
Universidad de las Artes (Ecuador)
ruben.riera@uartes.edu.ec

RESUMEN

¿Cómo organizar la ejecución de una obra electrónica, improvisada en vivo (con sintetizadores semimodulares) que, al repetirla, se produzca una versión semejante, de forma fácilmente reconocible, a la anterior o a la próxima? Para el conjunto @untrioelectrico la respuesta es fundamental; de ella depende crear a futuro un repertorio de música electrónica mixta (sintetizadores semimodulares, *software*, controladores MIDI e instrumentos eléctricos y acústicos) que pueda ser ejecutado, y se mantenga una similitud reconocible en todas las obras; en consecuencia, la necesidad de alguna forma de notación es imprescindible. A partir de una investigación bibliográfica sobre partituras actuales de música elec-

¹ @untrioelectrico: trío formado por los músicos Meining Cheung, Adina Izarra y el autor desde 2021.

trónica —revisión, observación y práctica— se logra una metodología denominada módulos germinales: una serie de patrones fijos (sin afectar la libertad interpretativa y aleatoria de @untrioelectrico) que logran una unidad de discurso reconocible *a priori* tanto para el escucha como para el intérprete.

PALABRAS CLAVE: electrónica mixta, notación de la música electrónica, módulos germinales, sintetizadores semimodulares, improvisación controlada, @untrioelectrico

ABSTRACT

How to organize the performance of a live improvised electronic work in such a way that, when repeated, it produces a version that is easily recognizable to the previous or the next one? The answer to this question is fundamental to achieving another of @untrioelectrico's objectives, which is to create a repertoire of mixed electronic music for semi-modular synthesizers, software, MIDI controllers, and electric and acoustic instruments, that can be performed while maintaining a clearly recognizable similarity in all versions. Hence, the need for some form of notation arises. After a bibliographic investigation of current and 20th-century electronic music scores, their review, observation, and practice in musical rehearsals, a methodology for organization was reached, called germinal modules. These are a series of fixed patterns that do not affect the group's interpretative and aleatory freedom but achieve a recognizable unity of discourse *a priori*, both for the listener and the performer.

KEYWORDS: mixed electronics, electronic music notation, germinal modules, semi-modular synthesizers, controlled improvisation, @untrioelectrico

Introducción

Los orígenes de la música electroacústica se remontan al trabajo del físico y doctor en medicina Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894), quien en su libro *Sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (1875) establece los fundamentos de la acústica musical y la percepción del sonido, llegando tan lejos como para construir un aparato que él llamó Helmholtz *resonator* que podía dividir un sonido complejo en sus frecuencias fundamentales. Habría que esperar hasta 1896 cuando Thaddeus Cahill (1867-1934) inventó lo que es considerado como el primer instrumento electromecánico, al que llamó *telharmonium* (Cahill, T., 1897). La visión sobre el uso que Cahill tenía de su instrumento fue completamente futurista para su época, puesto que su deseo se centraba en que la música producida por su instrumento se transmitiera en tiempo real, a todas partes, usando las incipientes líneas telefónicas del momento. Así, ya estaba visualizando el *streaming* de nuestros días, que tal como nos dice su definición, es la tecnología que transmite un archivo de audio o un video en forma continua sobre una conexión por cable o por aire.

Lamentablemente, durante su tiempo le fue imposible completar ese sueño. Luego del *telharmonium*, poco a poco, comenzaron a aparecer otros instrumentos electrónicos como el *theremin* (1917) (Amazon, s. f.) y el *ondes Martenot* (1928) (Reverb, s. f.). Estos dos instrumentos todavía se producen, se venden, se estudian y se usan hoy en día, con una ventaja adicional: su notación es la tradicional, lo que facilita muchísimo su escritura y ejecución.

Durante 1960, surgen muchos diseños de instrumentos electrónicos, los más famosos fueron construidos por Donald Buchla (1937-2016) (Buchla, s. f.), Robert Moog (1934-2005) (Moog Foundation, s. f.) y Alan R. Pearlman (1925-2019), todos sintetizadores modulares; sin embargo, no fue sino hasta la aparición de *Switched-On Bach* (1968)² (Columbia Records, s. f.), de Wendy Carlos

² LP de Wendy Carlos producido por Columbia Records y que llegó a vender un millón de copias, cifra realmente increíble para la época, aquí se orquestaron obras del repertorio barroco con los sintetizadores.

(1939) (Mixcloud, s. f.) cuando el gran público conoció los nuevos sonidos de los sintetizadores, y en el cual, la intérprete usaba un sintetizador modular Moog del sistema 55, que sería el *long play* (LP) en el que se inspiró Alan R. Pearlman para construir su 2600 ARP.

El gran éxito de *Switched-On Bach* eclipsó el hecho de que ya un año antes había salido el primer álbum de música electrónica —comisionado por la compañía discográfica *Nonesuch* (Nonesuch, s. f.)— y compuesto por Morton Subotnick (1933) (Morton Subotnick, s. f.), *Silver Apples of the Moon* (1967) (Karl Records, s. f.), sobre un sistema 100 de Buchla. Este LP también fue un éxito en las ventas de música clásica, aunque por supuesto no comparable al de Wendy Carlos.

Al escuchar *Subotnick*, el LP de Carlos, Subotnick reaccionó con una frase que ha marcado profundamente el espíritu de @untrioelectrico e inspiradora de todos sus trabajos: ¿por qué quisiera usar el más avanzado instrumento que haya existido hasta los momentos, para escribir la misma vieja música que se ha estado escribiendo por cientos de años? Esta cita que Subotnick ha versionado tantas veces en entrevistas y en escritos, verdaderamente sintetiza su filosofía basada en el hecho de que deben aprovecharse las nuevas tecnologías para innovar y no simplemente para replicar los estilos del pasado; filosofía con la que @untrioelectrico también comulga.

Desarrollo

El conjunto @untrioelectrico, cuya conformación flexible es de tres a seis integrantes, está constituido por docentes y *alumni* de la Universidad de las Artes (UArtes) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Espol), ambas de Guayaquil, Ecuador. Comenzó a reunirse en 2020 con la finalidad de investigar los siguientes aspectos:

1. ¿Qué sintetizadores serían los más idóneos para la ejecución en vivo de un grupo de música electrónica mixta?
2. ¿Cómo se puede obtener un balance de volumen entre instrumentos eléctricos, digitales (sintetizadores semimodu-

lares del autor) y analógicos, tanto en ensayo como en *performance*?

3. ¿Cómo se pueden transcribir estas obras a un medio gráfico, de modo que puedan ser repetidas, cada vez que se remontan, de una manera similar?

Para responder a la primera pregunta, antes se tuvo que precisar el significado de lo que es un sintetizador modular y otro semimodular, sus diferencias, sus similitudes y las ventajas de uno o del otro. Así, un sintetizador modular es un tipo de sintetizador electrónico, compuesto por módulos independientes que pueden interconectarse mediante cables, tal como los originales de los años sesenta. Cada módulo tiene una función específica, como generar ondas, filtrar señales, modificar la amplitud, entre otras. Los módulos comunes incluyen osciladores, filtros, envolventes, amplificadores y moduladores. La principal característica de los sintetizadores modulares es la flexibilidad total en la creación y modificación de sonidos, ya que el usuario puede personalizar el flujo de señal de acuerdo con sus necesidades.

Ventajas del sintetizador modular:

1. Flexibilidad total: se pueden crear configuraciones de sonido únicas y personalizadas.
2. Capacidad de expansión: se pueden agregar más módulos para aumentar las capacidades del sistema.
3. Creatividad sin límites: ideal para la experimentación sonora y el diseño de sonido.
4. Aprendizaje profundo: al trabajar con módulos individuales, se obtiene una comprensión más detallada de la síntesis de sonido.

Desventajas del sintetizador modular:

1. Costo elevado: los módulos pueden ser costosos y se necesitan varios para un sistema completo³.

³ Más costoso aún si se utilizan los modelos *vintage* originales.

2. Complejidad: puede ser intimidante para principiantes debido a la necesidad de conocer bien cómo funciona cada módulo y cómo interconectarlos.
3. Espacio físico: los sistemas modulares pueden ocupar mucho espacio físico.
4. Tiempo de configuración: requiere tiempo para conectar y ajustar los cables y módulos para cada nuevo sonido.

Un sintetizador semimodular es un tipo de sintetizador que combina elementos de sintetizadores modulares y sintetizadores preconfigurados. Estos tienen una arquitectura fija interna, pero también permiten una cierta cantidad de *pacheo*⁴ externo, lo que ofrece una mayor flexibilidad en comparación con un sintetizador completamente preconfigurado, pero no tanta como un sintetizador completamente modular.

Ventajas del sintetizador semimodular:

1. Facilidad de uso: más accesible para principiantes que un sistema completamente modular.
2. Flexibilidad limitada: permite la interconexión de módulos para personalizar el sonido, pero también puede funcionar de manera autónoma.
3. Costo: generalmente más económico que un sistema completamente modular.
4. Menor tiempo de configuración: puede usarse inmediatamente sin necesidad de parcheo complejo.

Desventajas del sintetizador semimodular:

1. Menos flexible que un modular completo: aunque ofrece opciones de parcheo, no tiene la misma libertad que un sistema completamente modular.
2. Limitaciones en la expansión: menos opciones para agregar módulos adicionales comparado con un sistema modular completo.

⁴ De la palabra en inglés *patcher*, superficie de interconexión eléctrica.

3. Menos aprendizaje detallado: no proporciona la misma profundidad de comprensión en la síntesis de sonido como un sistema modular completo.

Se decidió usar el ARP 2600⁵ de Antonus⁶ (Antonius Synth, s. f.), réplica del sintetizador original con algunas mejoras de nuestros días. Estos progresos son los siguientes: utiliza MIDI, el Step Brother (diseño original basado en el ARP Sequencer 1601 pero expandido con Clock Divider o reloj dividido) (Electronics Tutorials, s.f.), un ADSR (envolvente), un VCO/LFO (oscilador controlado por voltaje y oscilador de baja frecuencia) y dos VCA (amplificadores controlados por voltaje), una conexión MIDI, y el Antonus SidecARP —caja contenedora para módulos en formato Eurorack estándar para la construcción de módulos para sintetizadores que los hace compatibles entre ellos mismos—, y así se puede tener acceso al vasto mundo modular. Todo esto produciría la tradicional sonoridad *vintage* con muchas más posibilidades de modulación y tímbricas que alguna vez tuviera el sintetizador original. Estos avances responden al mundo digital contemporáneo, imposibles en su época.

Se decidió completar el Antonus SidecARP, con dos módulos modernos de Moog, el Mother 32 que es un Semi-Modular Eurorack Analog Synthesizer, con 32-Step Sequencer, VC Oscillator y un Ladder Filter, MIDI in, Extended Patchbay, CV Jack y un Subharmonicom —un semimodular análogo, polirrítmico que emplea un motor de sonido de 6- tonos— y un *clock generator* de multicapas para explorar el mundo de los subarmónicos y de los polirritmos. Finalmente, se completaron estas dos sonoridades típicas de Moog, con un Plinky (Plinky Synth, s. f.) —sintetizador polifónico digital de ocho voces *touch synthesizer*, sensible al tacto— especializado en sonidos frágiles y melancólicos; cada voz tiene cuatro osciladores, un generador de ruido blanco, un envolvente de ADSR, un resonante *2-pole low-pass gate* y un segundo ADSR envolvente con repetición.

Además, se usaron tres módulos de la marca MakeNoise (Make Noise Music, s. f.): el primero es el o-Coast, un sintetizador monofónico que puede ser *pacheado*, en consecuencia, que sus cone-

⁵ Copia del original de Alan R. Pearlman.

⁶ Constructor español.

xiones de fábrica pueden alterarse, y utiliza síntesis tanto de la costa oeste como de la este, en otras palabras, síntesis típica de los Buchla y de los Moog. El segundo es el o-Control, controlador con reloj, *patchable*, y un secuenciador para voltaje *controlled synthesizer system*. El último es el Strega, un generador de señales de control y un procesador de sonidos externos; como respaldo se cuenta con una versión del ARP 2600 hecho por la fábrica Behringer.

Con todos estos sintetizadores funcionando en conjunto y modulándose unos a los otros, el autor consiguió unas sonoridades originales que se adaptan muy bien al tipo de proyectos musicales que @untrioelectrico está realizando. La experiencia ha enseñado, que cada día se les encuentran nuevas posibilidades tímbricas; en consecuencia, con los sintetizadores que se tienen se pueden hacer proyectos originales durante mucho tiempo.

Para responder a la segunda pregunta, ¿cómo se puede conseguir un balance de volúmenes?, se tuvo que resolver primero el problema de las salidas individuales; es decir, en el lado semimodular se necesitan dos salidas para cada uno de los 2600, tres salidas para la caja de Eurorack, y una salida para los MakeNoise porque se les está utilizando interconectados. Así, ocho salidas en total se precisan para los semimodulares, mientras que en el lado digital se necesitan cinco salidas y en el eléctrico una sola, es decir, catorce salidas en total para el grupo.

La primera opción que se probó fue conectarlos todos a una pequeña consola X-Air de Behringer, saliendo juntos en la mezcla estéreo de toda la agrupación; no obstante, en los ensayos se distinguían con dificultad las diferentes sonoridades de cada integrante y no se entendía muy bien de dónde o de quién venían. Se decidió, entonces, que cada integrante del grupo tuviera un monitor diferente de salida, así, sería parecido a tocar de forma acústica: cada sonido sale de la persona que lo produce y es el responsable de manejar su volumen. De esta forma todos concordaron que era más fácil la escucha tanto particular como la global.

En concierto se decidió por un formato cuadrafónico, dividido en dos salidas estéreo cruzadas, aunque con monitores individuales.

Es decir, cada miembro del grupo tendría su entorno de difusión espacial o local, y a pesar de que los sintetizadores modulares de este autor son ocho, tienen una misma locación espacial.

Un escollo típico en estos sintetizadores semimodulares es el de controlar los picos de volumen que se producen, sobre todo en las primeras notas, y al encontrarse los controles de volumen en sitios diferentes en cada uno de los módulos, es un poco laborioso ir de módulo en módulo bajando los potenciómetros o subiéndolos como fuere el caso. Este problema se resolvió con el uso de una pequeña consola, donde se conectan todas las salidas de los sintetizadores semimodulares, y de esta forma se logra que, al alcance de la mano, queden todos los controles de volumen de todos los módulos, unos al lado de los otros, y con un botón de salida general se regula aún mejor el volumen del instrumento.

Es importante señalar que en los sintetizadores semimodulares no hay forma de guardar las configuraciones de *pacheo* que se utilizan; en consecuencia, se debe estar muy claro de las configuraciones manuales⁷, cuando todo se modifica en búsqueda de un nuevo timbre, conectar alguna modulación nueva o bien para retirar los cables de las que ya no se necesitan.

El tiempo es otro parámetro fundamental en las improvisaciones en vivo, debido a que fácilmente se puede perder su noción, tocar de más o tocar de menos, entonces, un cronómetro es el imprescindible para este control. El contacto visual en @untrioelectrico es determinante y algunas veces difícil de lograr, debido a que en concierto siempre se están reproduciendo visuales y la sala debe generalmente permanecer a oscuras. No obstante, es de fundamental importancia el contacto visual para intercambiar señales de cualquier tipo (sonrisas, gestos de volumen...), signos que también los lee el público y su reacción ante estos siempre es de agrado. A la audiencia le gusta ver que el grupo se comunica, que no son como islas, sino que están conectados; entonces, una lámpara de luz amarilla tenue, colocada sobre el 2600, ha resuelto el problema del contacto visual.

⁷ Esto es parte fundamental de lo que llamaremos módulo germinal.

Por último, hay que estar pendiente del lenguaje corporal de cada compañero porque el público también lo percibe, así como el lenguaje corporal del que está haciendo la *performance* se vuelve contagioso para la audiencia. Si se pierde la concentración, el público también pareciera perderla; mantener la actitud alerta de escucha atenta, con el cuerpo erguido y la respiración pausada, ayuda mucho para el enfoque y atención del público y de los intérpretes.

Los proyectos de @untrioelectrico duran entre cuarenta y cinco minutos y una hora sin interrupciones, solamente escuchando (eso es algo que la audiencia normal no hace muy frecuentemente). Por eso, el lenguaje corporal es fundamental para ayudar a la concentración tanto del grupo como de la audiencia: “Por muchos años las audiencias de la música electrónica objetaron la carencia de estímulos visuales durante los conciertos. Hasta la mitad de este siglo (XX) las performances musicales han incluido la participación de músicos en vivo” (Strange, 1983).

La respuesta a la tercera y última pregunta: ¿cómo se pueden transcribir estas obras a un medio fijo, de modo que puedan ser repetidas cada vez que se remonten, de una manera similar? Desde el punto de vista de la improvisación, la ventaja del uso de sintetizadores es que tener un amplio rango de sonoridades, con infinitas posibilidades improvisatorias de modulación, permite que dichas sonoridades sean absolutamente únicas y originales, y así puedan fácilmente mezclarse con las de los otros instrumentos.

Desde el punto de vista de la notación, una de las desventajas de los sintetizadores sería precisamente la ventaja del punto anterior: ¿cuál de todas esas posibilidades se quiere anotar y, por supuesto, qué tan exacto se quiere hacer si es que el concepto de “exacto” existe en la notación de la musical tradicional? “Las virtualmente infinitas posibilidades de los sonidos de cinta, hace imposible cualquier sistema universal de notación...” (Stone, 1980, p. 317). En este sentido, es importante la notación en los proyectos de música electrónica de @untrioelectrico, por el afán de mantener un tronco común reconocible en las diferentes ejecuciones de una misma obra. El enfoque del balance entre la improvisación y la

estructura controlada mediante la notación es crucial para el cumplimiento de los objetivos estéticos del grupo. Con este interés, se llegó a la conclusión de que se podrían usar módulos estructurantes de la obra a la que se referían; a estos módulos los denominaron módulos germinales.

Módulos germinales

Son conceptos o ideas fundamentales que actúan como núcleos a partir de los cuales se desarrollan y estructuran las obras. Sirven como punto de partida, proporcionando una base coherente y unificadora que orienta la creación de la obra. Aquí algunos aspectos de los módulos germinales.

1. Idea central: representa la idea o tema central que se va a desarrollar a lo largo de la obra. Esta idea germinal puede ser un concepto filosófico, una visión estética, un tema narrativo, una imagen, etc.
2. Estructuración: ayuda a organizar y estructurar la obra, asegurando que todas las partes del proyecto estén alineadas con el concepto inicial. Esto crea una cohesión interna y una dirección clara para la ejecución.
3. Flexibilidad y evolución: aunque son fundamentalmente puntos de partida, los módulos germinales siempre permiten cierta flexibilidad y evolución durante el proceso creativo, la obra puede expandirse o encogerse para desarrollarse de manera inesperada, siempre y cuando se mantenga la conexión con el núcleo original.
4. Inspiración y creatividad: actúan como fuentes de inspiración que alimentan la creatividad del grupo. Al existir un módulo germinal claro, se pueden explorar diferentes aspectos y variaciones de él, enriqueciendo obviamente la obra final.

5. Cohesión y unidad: los módulos germinales contribuyen a la cohesión y unidad del proyecto, ya que todas las partes se desarrollan en relación con él.

En resumen, los módulos germinales son ideas semilla que proporcionan dirección y coherencia a la ejecución de las obras permitiendo, al mismo tiempo, una exploración creativa dentro de un marco estructurado que puede ser archivado, usando una notación flexible. Existe un módulo germinal primario para todo el grupo y luego cada integrante elabora sus módulos de acuerdo con las características de sus instrumentos, los cambios que deben realizar en cada sección y las sonoridades que aportan a las obras.

Notación de los módulos germinales

La notación de los módulos germinales se realiza siguiendo los conceptos de los partimentos (Partimenti, s. f.) italianos de los siglos XVII y XVIII, una especie de guía estructural para los compositores de la época, que les proporcionaba una base técnica y formal sobre la cual desarrollar sus obras musicales. En nuestro contexto actual, la notación basada en estos partimentos conlleva los siguientes beneficios:

1. Estandarización: proporciona una notación estándar para el grupo que facilita su lectura a la hora de una repetición de la obra.
2. Guía estructural: actúa como una pauta que muestra técnicas y estructuras predefinidas utilizadas en las pasadas ejecuciones.
3. Preservación y transmisión: permite la preservación y transmisión de las obras del grupo para incluso ser retomadas por otros grupos.

Ejemplo del módulo germinal para el ejecutante de los ocho sintetizadores semimodulares del segundo movimiento de *La cueva de los Tayos*⁸, “El Guía”

1. Célula germinal general: el viaje místico de un grupo de exploradores a la cueva de los Tayos.
2. Célula germinal particular “El Guía”. Según Von Däniken (1974), en su libro *El oro de los dioses*, después de salir de Guayaquil, los exploradores que han viajado repitiendo mantras (mantreando) todo el camino llegan a Cuenca donde en la iglesia acordada van a encontrarse con el guía shuar que les preguntará sobre la sinceridad de las intenciones de su viaje.
3. Célula germinal particular para los MakeNoise, ellos harán las sonoridades de la cueva.
4. Célula germinal secundaria, los pasos de los caminantes, que producirá el Moog Subharmonicom.

Duración: 18 minutos.

Pacheo del ARP2600

1. Oscilador 1 y 2 en el registro agudo al 80 % y al 50 %.
2. Frecuencia del filtro al 5 %.
3. El afinador fino al 5 %.
4. Resonancia al 20 %.
5. Modulados por *el Stepbrother* del 2600 usando la frecuencia del reloj al 70 %, la frecuencia modulada al 10 % y la salida del reloj al 100 %.
6. Quena conectada a través del micrófono Ischell (Ischell, s. f.) al preamplificador en X100 y usando la salida del Envelope Follower para modular la frecuencia del oscilador 3.

⁸ Obra de @untrioelectrico de 2024.

7. ADSR en ataque rápido con poca resonancia y el AR con ataque rápido y resonancia al 80 %, en el VCA, amplificador de control de voltaje al AR al 100 % y el ADSR al 90 %.
8. En el VCF controlador del voltaje de frecuencia al 50 % el potenciómetro de control del ADSR.

Célula germinal *performática*

1. La voz del shuar comienza la pieza.
2. En el minuto 1, se toca fundamental y quinta con el Moog *Mother32*, hasta el final de la primera intervención del shuar.
3. En el minuto 5, Sample and Hold del oscilador 2 a medio potenciómetro.
4. En el minuto 9, Sample and Hold del oscilador 2 con el potenciómetro del ADSR al 20 % para conseguir sonidos percusivos.
5. Improvisación usando el Ring Modulator en forma de mantra repetido.
6. En el minuto 14, usando el StepBrother del 2600, y tocando al mismo tiempo para transportar las sonoridades.
7. Del 16 en adelante el StepBrother del 2600 tocando el Ring Modulator con el potenciómetro del VCF bien abajo.

En el minuto 17 silencio total.

Conclusiones

Tras implementar la metodología de los módulos germinales, @un-trioelectrico ha podido ejecutar varias obras en vivo con una notable coherencia entre las versiones. Los módulos germinales proporcionan una estructura subyacente que guía la improvisación, permitiendo al mismo tiempo una gran libertad creativa. Las obras re-

sultantes mantienen una identidad clara y son reconocibles, cumpliendo así con uno de los principales objetivos del grupo, que está en los comienzos de encontrar una manera práctica de notación para las obras sonoras electrónicas. Los sintetizadores semimodulares y modulares medio por su notable aporte, que debe ser tomado en cuenta, llegaron esta segunda vez para quedarse y contribuir con su amplia gama tímbrica al desarrollo de la música nueva del siglo XXI y los subsiguientes.

Bibliografía

- Antonius Synths. (s. f.). Antonus 2600 is a remake of the classic synthesizer ARP model 2600, more specifically the grey face version with transistor ladder filter. *Antonius 2600*. Recuperado de <https://antonius-synths.com/antonus-2600/>
- Amazon. (s. f.). Theremin Musical Instruments. Recuperado de https://www.amazon.com/theremin-Musical-Instruments/s?k=theremin&ref=glow_cls&refresh=1&rh=n%3A11091801
- Buchla, Buchla 200. Serie Classic Reissue. Recuperado de <https://buchla.com/>
- Cahill, T. (1897). "The Telharmonium or Dynamophone". 120 Years of Electronic Music (1800–2019). Recuperado el 15 de julio de 2024 de <https://120years.net/the-telharmonium-thaddeus-cahill-usa-1897/>
- Columbia Records. (s. f.). Recuperado de <https://www.columbiarecords.com/>
- Electronics Tutorials. (s. f.). *Counter Tutorial*. Frequency Division. Recuperado de https://www.electronics-tutorials.ws/counter/count_1.html

- Helmholtz, H. (1875). *Sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*.
- Ischell. (s. f.). Professional microphone systems. Recuperado de <https://www.ischell.com/en/>
- Karlrecords. (2014). *Silver Apples of the Moon* de Morton Subotnick. Recuperado de <https://karlrecords.bandcamp.com/album/silver-apples-of-the-moon>
- Make Noise Music/Tony Rolando. (2008). *o-Coast*. Recuperado de: <https://www.makenoisemusic.com/synthesizers-and-controllers/o-coast/>
- M-X CLOUD. *Walter/Wendy Carlos-Switched-On Bach (Recording Year 1968)*. Original Pressing Vinyl. Recuperado de <https://www.mixcloud.com/dvrtimemachine/walterwendy-carlos-switched-on-bach-original-pressing-recording-year-1968/>
- Moog Foundation. Dr. Robert, Bob, Moog (1934-2005) Foundation. *About Humble Visionary*. Recuperado de <https://moogfoundation.org/about/humble-visionary/>
- Morton Subotnick y Lillevan (2017-2018). *US. Europa & Japan*. Recuperado de <https://www.mortonsubotnick.com/>
- Nonesuch Records. (1964). <https://www.nonesuch.com/>
- Partimenti (later 1600-1800) Learning the Italian Style of Music. <https://partimenti.org/>
- Plinky Synth. (2024). An 8-voice polyphonic touch synthesiser. Plinky Synth. <https://plinkysynth.com/>
- Reverb. (2022). Ondes Martenot (1920-1960). Metallique Speaker D3 Resonating Gong Reverb Unit Handmade 2022. <https://reverb.com/item/44437675-ondes-martenot-metallique-speaker-d3-resonating-gong-reverb-unit-handmade-2022>
- Stone, Kurt (1980). *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. Nueva York, Londres: W. W. Norton & Company.
- Strange, Allen (1983). *Electronic Music: Systems, Techniques and Controls*. William C. Brown Pub (PDF).
- Von Däniken, Erich (1974). *El oro de los dioses*. Ediciones Martínez Roca (Primera edición).

Conformación y clasificación de extensiones tímbricas del piano para su implementación en la composición de obras mixtas

Conformation and classification of timbral extensions of the piano for its implementation in the composition of mixed works

Marianela Arocha de Omar
Universidad Nacional de Loja (Ecuador)
marianela.arocha@unl.edu.ec

RESUMEN

Las sonoridades dentro del arpa del piano constituyen una riqueza de fuentes tímbricas que van más allá del sonido que podemos apreciar en la ejecución tradicional del instrumento. Su complejo espectral conforma una gran variedad de formas en la superposición de los parciales tanto armónicos como inarmónicos que representan un campo infinito para el estudio del timbre, permitiendo la apreciación y ejecución de nuevas sonoridades. Como objetivo de esta investigación se plantea el análisis espectral de las sonoridades producto del rozamiento en diferentes áreas de las cuerdas del piano para generar extensiones tímbricas conformadoras de estructuras con altos componentes expresivos tanto para la composición como para la interpretación de obras con características mixtas. Como parte de la metodología se considera la conformación de un banco de sonido y un catálogo mediante la grabación y organización tímbrica según los sonidos resultantes con los diferentes procedimientos en las cuerdas del arpa del piano. Se realiza una clasificación mediante la recolección de juicios sobre disimilitudes y rangos de variación de acuerdo con las cualidades espectrales, las fases estructurales del sonido y la clasifica-

ción tipo-morfológica que guarda relación con los estudios de Schaeffer. Se ha podido apreciar que los resultantes sonoros son claramente perceptibles en sus variadas morfologías y cualidades espectrales. Se obtuvo una clasificación de extensiones tímbricas y se ofrecen elementos para la investigación sobre el timbre musical y herramientas de composición para el instrumento fuera del entorno tradicional de la ejecución pianística.

PALABRAS CLAVE: timbre, extensiones, análisis espectral, parciales

ABSTRACT

The sonorities within the piano harp constitute a wealth of timbral sources that go beyond the sound that we can appreciate in the traditional execution of the instrument. Its spectral complex conforms a great variety of forms in the superposition of the harmonic and inharmonic partials that represent an infinite field for the study of the timbre allowing the appreciation and execution of new sonorities. The objectives of this research include the spectral analysis of the sonorities resulting from the friction in different areas of the piano strings to generate timbre extensions that conform structures with high expressive components both for the composition and for the interpretation of works with mixed characteristics. Within the methodology, the conformation of a sound bank and catalog is considered by means of the recording and timbre organization according to the resulting sounds with the different procedures in the piano harp strings. A classification is made through the collection of judgments on dissimilarities and variation ranges according to the spectral qualities, the structural phases of the sound and the type-morphological classification that is related to Schaeffer's studies. It has been possible to appreciate that the resulting sounds are clearly perceptible in their varied morphologies and spectral qualities, resulting in a wide classification of timbre extensions, offering elements for research on musical timbre and compositional tools for the instrument outside the traditional environment of piano performance.

KEYWORDS: timbre, extensions, spectral analysis, partials, partial

Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XX, compositores, teóricos y físicos han realizado estudios en el campo de la acústica relacionados con el timbre. Entre los estudios se pueden mencionar algunos conceptos de los cuales se han tomado referencias para el presente trabajo, como las investigaciones del compositor y matemático estadounidense David Wessel. En su artículo “El espacio tímbrico como estructura de control musical”, menciona que “la investigación sobre el timbre musical busca, en general, obtener representaciones de la estructura perceptual de un conjunto de sonidos, que tenga implicancias en el control expresivo sonoro, tanto para la composición como para la interpretación” (1979). A su vez, el compositor argentino Carmelo Saitta especifica que “el timbre es considerado un parámetro multidimensional, como resultante de las demás cualidades del sonido” (2016). Así mismo, de acuerdo a McAdams (2008):

El timbre es un conjunto múltiple de atributos sensoriales abstractos, algunos de los cuales son continuamente variables, otros de los cuales son discretos o categóricos y es uno de los principales vehículos de percepción para el reconocimiento, identificación y seguimiento a lo largo del tiempo de una fuente sonora.

El siglo XX se ha caracterizado por ofrecer grandes cambios en la composición e interpretación musical, entre ellos, la ejecución instrumental de manera no tradicional conformando las denominadas técnicas extendidas. Un ejemplo de ello es la obra monumental del compositor italiano Luciano Berio, *Secuencias* (1958–2002).

Dentro del análisis y desarrollo de los estudios sobre el timbre, las técnicas extendidas han influenciado y ampliado el espectro sonoro instrumental. En algunos instrumentos, como las familias de viento madera, las diferentes ejecuciones sonoras se encuentran implícitas en el amplio repertorio del siglo XX. Sin embargo, en el piano, una gran mayoría de obras de los compositores de los siglos XX y XXI no incorpora elementos a ejecutar dentro del arpa

del piano, incluyendo el repertorio adentrado del siglo XX donde las composiciones se han desarrollado en un complejo y racional entramado rítmico dentro del sistema temperado, como constituyen las obras de los compositores Boulez y Xenakis. Por ende, el estudio del timbre, como resultado de aplicación de recursos diversos dentro de las técnicas extendidas, es importante considerarlo para posibles estructuras compositivas y ejecuciones pianísticas con sonoridades poco explotadas.

En este trabajo¹ se considera el estudio de las conformaciones espectrales de los resultados sonoros de las cuerdas del arpa del piano en diferentes zonas de rozamiento para generar un banco de sonidos que tengan implicancias en las similitudes y disimilitudes espectrales de los diversos sonidos generados en la misma cuerda, así como los diferentes rangos de variación. El complejo espectral tiene una gran variedad de formas en la superposición de los parciales tanto armónicos como inarmónicos que representan un campo infinito para el estudio del timbre, lo que permite la apreciación, la composición y la ejecución de nuevas sonoridades.

El tema en cuestión tiene una connotación para la composición y para la interpretación del instrumento piano. En la composición, se considera la implementación de sonoridades extraídas del arpa del piano en sus aspectos sonoros naturales al ser grabadas y no ser procesadas. De igual manera, se considera el estudio del procesamiento mediante manipulación leve y moderada *a posteriori* para su implementación en las obras. Por otra parte, se toman en cuenta las estructuras sonoras resultantes del análisis espectral de los sonidos para conformar macroestructuras en la composición de obras de música de cámara utilizando instrumentos, especialmente aquellos que tienen relación con la naturaleza del piano: instrumentos de cuerda e instrumentos de percusión. El trabajo contribuye al estudio de la interpretación en el piano con la implementación de nuevas sonoridades y en la búsqueda de recursos para una ejecución idiomática.

¹ Este escrito es producto del proceso de investigación del proyecto doctoral denominado "El piano como 'Hiperinstrumento'. Conformación de extensiones tímbricas y electroacústicas del instrumento para su implementación en la composición e interpretación de obras mixtas para piano".

Así, se presentan aspectos a considerar para la conformación de las extensiones tímbricas, además de los parámetros para su clasificación y elementos de observación en el análisis espectral. La primera fase dio como resultado la composición de cinco estudios para piano y extensiones tímbricas de acuerdo con las categorías en las cualidades espectrales.

Desarrollo

Conformación del banco de sonidos

Para la generación del banco de sonido se consideran los diferentes lugares o nodos de rozamiento que permiten los resultantes sonoros en las cuerdas del arpa del piano.

Sonidos naturales grabados de las cuerdas del piano

- Cuerda al aire: se basa en la grabación del sonido natural del piano en su ejecución tradicional con una intensidad de media a *forte*.
- Segmentos de la cuerda y nodos de rozamiento en diferentes lugares a lo largo de la longitud de la cuerda dependiendo de cada instrumento.

Debido a la amplia longitud de cada cuerda, se trabaja con las zonas que son accesibles al momento de interpretar el piano por el pianista, en las denominadas técnicas extendidas.

Implementación de diversos instrumentos

Las posibilidades sonoras del piano crecieron a raíz de las técnicas extendidas desarrolladas durante el siglo XX. Los compositores más relevantes que iniciaron la incorporación de estas técnicas en las primeras décadas fueron George Antheil (1900–1959), Edgar Varese

(1883-1965) y especialmente el compositor y pianista Henry Cowell (1897-1965), quien utilizó diferentes procedimientos como *glissandos*, *pizzicatos* y rasgados a lo largo de la cuerda. El compositor utilizó el interior de la caja acústica del piano en piezas como *The Banshee* (1925) que se toca completa sobre las cuerdas. Posteriormente, en la década del 60, George Crumb (1929-2022) compone *Cinco piezas para piano* (1962) en las que integra los sonidos creados dentro del piano con el sonido producido por el teclado. Esta obra requiere las siguientes técnicas dentro del piano: tocar *pizzicato*, trémolo en las cuerdas, producción de armónicos, notas deprimidas silenciosamente, amortiguar las cuerdas vibrantes y aplicar un clip a las cuerdas vibrantes individuales.

Para esta investigación se utilizan algunas herramientas de las técnicas extendidas para la producción y estudio de los diferentes elementos sonoros. En este aspecto se consideran ciertos implementos en la ejecución de las cuerdas. Debido a que se busca obtener el timbre natural del piano y sus variaciones de manera orgánica, su estudio se ha relacionado con objetos que se puedan utilizar de manera idiomática sin la presencia de muchos objetos que modifiquen su timbre:

- plectros;
- baquetas de madera;
- baquetas de algodón.

Fichas de observación

La conformación del banco de sonido y catálogo responde a unos parámetros para su organización como locación e instrumento de grabación, nombre de la cuerda, lugares y nodos de rozamiento de la cuerda, y utilización (o no) del pedal de resonancia. Dichos aspectos son reflejados en las fichas de observación.

Como parámetros de observación se encuentran las frecuencias de los parciales en su conformación de parciales armónicos e inarmónicos; su sucesión en cuanto a la preponderancia de los par-

ciales y su duración; y las características tímbricas generadas por las diferentes conformaciones de los parciales. Estas características tímbricas se expresan en términos cuantitativos de manera objetiva de acuerdo con los números arrojados (si son múltiplos o no) de la fundamental, y cualitativos, que corresponden a una apreciación auditiva con un cierto grado de subjetividad.

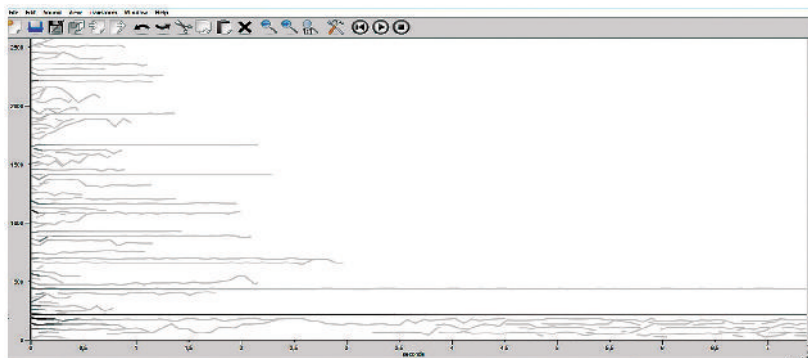
Para el análisis de los componentes espectrales se decidió utilizar el programa SPEAR, que generó una captura del análisis en la que se pueden apreciar claramente los componentes espectrales. De esa forma se complementa de manera gráfica la ficha.

A continuación, se presentan fichas de observación como resultado del análisis espectral de dos sonidos de una misma cuerda durante el proceso de grabación. Estas representan el análisis de la muestra; en la siguiente fase se realizarán con las características tipológicas de los sonidos.

Re1 sin pedal en la zona de los apagadores

Tabla I. Re1 sin pedal apagador

Nombre del archivo del sonido	Re1 sp apa 5 sonido
Nombre de la carpeta	RE1 sin pedal - cortados - Apagador - audacity
Origen - fecha	Blüthner Conservatorio S. B.C. - 28-03-2023
Duración	9 seg
Frecuencia de muestreo	44.100
Resolución en bits	32
Frecuencia de los parciales	100.000, 196.000, 220.000, 300.000, 440.000 medio pálido, 480.000, 584.000, 660.000, 700.000, 744.000, 890.000, 1008-1100, 1160, 1212, 1412, 1660, 1928, 2220, 2260, 2360, 2508, 2860, 3248, 3580, 3940, 4012, 4380, 5000
Características de los parciales armónicos e inarmónicos	Solo dos armónicos se mantienen en la longitud del sonido los cuales son armónicos entre sí con una diferencia de 220 Hz, con un múltiplo común de 110 Hz y otros con una longitud media mantienen la misma distancia 220 Hz. Los demás parciales se mantienen con un múltiplo variable entre 40 a 100.
Característica del sonido	Sonido acampanado inarmónico, con una estabilidad en parciales graves, cambio de inarmónico a armónico Campanario y continuo grave

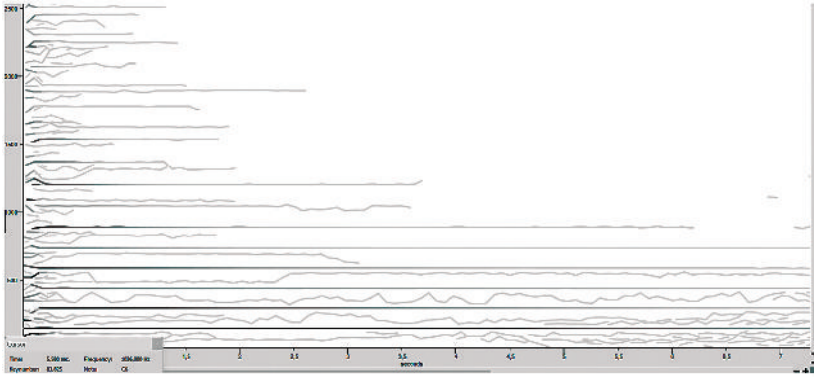


Re1 sin pedal del armónico al apagador

Se ejecuta con el rozamiento en la zona posterior a los apagadores antes del primer armónico. Se produce un tránsito de lo inarmónico a lo armónico en un mismo sonido.

Tabla II. Re 1 sin pedal del armónico al apagador

Nombre del archivo del sonido	RE 1 sp ar apa 3
Nombre de la carpeta	RE 1 sin pedal - cortados- del armónico al apagador-audacity
Origen-fecha	
Duración	11.5 seg
Frecuencia de muestreo	44.100
Resolución en bits	32
Frecuencia de los parciales	144.000, 288.000, 432.000, 584.000, 740.000, 884.000, 1044.000, 1200.000, 1372.000, 1528, 1628, 1772, 1888, 1936, 2244, 2460, 2512, 2696, 2864
Características de los parciales armónicos e inarmónicos	Los parciales graves se mantienen en su longitud de manera equidistante, armónicos con una diferencia de 144 herz como mínimo común múltiplo
Característica del sonido	Acampanado muy armónico, sonido tónico



Clasificación de los sonidos

Para la clasificación de las diferentes sonoridades producto de la grabación de los rozamientos de los diferentes nodos de la misma cuerda, se procede al discurso tipológico. De acuerdo a Smalley (1997), el timbre es una fisionomía sonora general cuyo conjunto espectromorfológico permite atribuir una identidad. Las condiciones inminentes de las cualidades tímbricas, según Smalley, implican la mutación del sonido en el tiempo como un discurso transformador.

En los sonidos resultantes de las cuerdas del piano se puede percibir una fusión espectral a lo largo del tiempo. Eso se consigue mediante un desarrollo intrínseco y una movilidad de la naturaleza tímbrica dentro de la misma cuerda que difiere considerablemente en relación con la armonicidad, que es producto de la cuerda golpeada con el macillo en su estado natural. La armonicidad del piano, como fusión espectral, a su vez se descompone en parciales que implican inarmonicidad, sin embargo, consiste en la misma fuente real de donde se deriva el sonido, y el mecanismo o procedimiento de ejecución es idéntico.

En la clasificación de las sonoridades resultantes de la misma cuerda, se consideran las tres fases estructurales del sonido con los

ataques, continuación y decaimiento sonoro. De igual manera, se consideran las características en cada fase estructural de los sonidos: los diferentes tipos de ataques con mayor o menor componente de transiente²; diferenciación en el tipo de continuo gradual, con el sostenimiento, grano para Shaeffer (2003); y finalmente una clasificación de acuerdo con las cualidades tímbricas donde el perfil de variación juega un papel importante. Entre las cualidades tímbricas podemos acotar la clasificación según los componentes de las siguientes cualidades: sonidos armónicos, inarmónicos, tónicos, estriados, lisos, nodales y mediante los componentes en su variación del perfil. Estos son trabajados y tomados en consideración en diferentes tipos de análisis a raíz de la música electroacústica, desarrollados ampliamente por Roy en su tratado de análisis musical, modelos y propuestas (2004).

En la variación de perfil podemos distinguir diferentes rangos en el conjunto de sonidos; entre un punto a otro de la misma cuerda podemos establecer un rango de variación. “Algunas veces deseamos investigar el dominio del timbre a partir de un amplio rango de variación que incluya percusión inarmónica y sonidos con mayor o menor contenido armónico” (Wessel, 1979).

Para la generación de las extensiones tímbricas se consideró una clasificación conforme a las cualidades espectrales de los sonidos, a sus componentes y comportamientos. Su clasificación proviene del predominio de los componentes espectrales: predominio de los parciales armónicos, preponderancia de los parciales inarmónicos, un alto componente del ruido, predominio del sostenimiento-oscilaciones y un destacado rango de variaciones.

Con la clasificación de las extensiones se definen grados de similitud y disimilitud. Para ello, se siguen sus componentes espectrales entre las extensiones tímbricas naturales de las misma cuerda

² Transiente: son impulsos de energía de muy breve duración, inducidos en la onda sinusoidal.

y entre diferentes cuerdas; entre las extensiones tímbricas naturales y las manipuladas leve o moderadamente; entre las extensiones tímbricas naturales y las manipuladas con alto grado de transformación; entre las extensiones tímbricas y su homóloga digital y entre las extensiones creadas de manera electrónica.

Para la generación de la clasificación según la variación de perfil se consideran las características morfológicas de los cuerpos sonoros, su transformación desde su punto de origen a su conducción hacia la terminación sonora. Para ello se tienen en cuenta las siguientes trayectorias: de armónico a inarmónico; de inarmónico a armónico; de estriado a liso; de liso a estriado, de tónico a nodal; de nodal a tónico.

De igual manera, se consideran las variaciones internas produciendo más de dos conformaciones sonoras, por ejemplo: de armónico a inarmónico y de liso a estriado; de inarmónico hacia una sonoridad armónica y de estriado a liso.

En el estudio se puede apreciar mayor grado de combinaciones en las variaciones de perfil las cuales son variables y se transforman en el tiempo.

Conformación de cinco estudios

Con las características espectrales y sus diferentes combinaciones en sentido vertical y horizontal, en esta instancia se conforman los estudios.

Los estudios tienen un alto grado de experimentación y *aleatorismo* en su composición. Sus sonoridades resultantes serán utilizadas en una obra de mayor formato para cuerdas, percusión y extensiones del piano como “hiperinstrumento”.

A partir de la clasificación de las cualidades espectrales, se decide conformar un grupo de estudios acusmáticos con las exten-

siones tímbricas de su procedencia y naturaleza espectral. Los estudios se asemejan a una catedral gótica con un nivel de profundidad en sus estructuras para la identificación de cada sonoridad. Los estudios se denominan de las siguientes maneras: *Campanario*, *Gradus ad Parnasum*, *Organun Paralelo*, *Catacumbas*, *Vitrales*.

El estudio *Campanario* está basado en sonidos cortos armónicos e inarmónicos con predominio del ataque. Está estructurado armónicamente con base en un acorde mayor (A) conformado por la tercera mayor y quinta justa. Se desarrolla mediante sonidos que se encuentran solapados, producto de las mismas cuerdas en sus diferentes rozamientos.

El estudio *Organum Paralelo* se caracteriza por la preponderancia de sonidos con continuidad en el tiempo, manteniendo una homogeneidad entre sus disimilitudes internas. Se relaciona con timbres continuos, estables y de larga duración que son similares a un coro mixto o a instrumentos de cuerda frotada. Corresponden a la segunda fase estructural sonora como continuo gradual, según Smalley (1997).

El estudio *Gradus ad Parnasum* está conformado por sonidos que radican en la transformación sonora con un perceptible perfil de variación. Las clasificaciones varían dependiendo de su punto de origen, su conducción y su punto de llegada.

El estudio *Catacumbas* tiene sonoridades graves con parciales armónicos en su base, en general sonidos del clavijero del piano. Son sonoridades muy graves y profundas. Algunas sonoridades se destacan por su nivel de transiente y escaso perfil de variación.

El estudio *Vitrales* se produce mediante un gran desarrollo de los ataques inarmónicos que conforman un *collage* de sonoridades muy cortas y penetrantes. Se funden con extensiones con un mínimo compuesto de parciales armónicos. Así, se busca sincronizar en el mismo instante la ejecución de diferentes ataques con formaciones espectrales disímiles entre sí de la misma cuerda, y percibir la ubicación temporal de los ataques.

Conclusiones

- El piano contiene un infinito potencial tímbrico conformado por el complejo entramado sonoro, el cual ofrece una amplia rama de aspectos para su investigación tímbrica. La utilización de las extensiones permite extraer aquellas sonoridades que no se pueden apreciar en la interpretación tradicional del instrumento y que son productos de las resonancias en el decaimiento sonoro.
- Las estructuras conformadas por las sonoridades y perfiles de variación permiten la composición de obras con alto grado de componentes tímbricos y espectrales aportando al estudio de la organología instrumental.

Bibliografía

- Ishii, R. (2005). The Development of Extended Piano Techniques in Twenty Century American Music. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 3857.
- McAdams, S. y Giordano, B. (2008). The perception of musical timbre. *The Oxford handbook of music psychology*, 72-80.
- Roy, Stéphane. (2004). *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et Propositions*. Editions L'Harmattan.
- Saitta, C. (2016) El timbre como factor estructurante. *Espacio sonoro*, 40, 1-8.
- Schaeffer, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Traducción de Araceli Cabezón de Diego. Alianza Editorial, S. A., [publicado originalmente como *Traité des Objects Musicaux*. París: Editions du Seuil, 1966].
- Smalley, Denis. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound*, 2, (2), 107-126.
- Wessel, D. L. (1979). Timbre Space as a Musical Control Structure. *Computer Music Journal*, 3 (2), 45-52.

Instrumentos precolombinos en la creación de imaginarios sonoros

Pre-Columbian instruments
in the creation of sound imaginaries

Ángeles Herrera Buste

Investigadora independiente

angelesherrera2186@gmail.com

RESUMEN

Al hablar de un imaginario sonoro, los procesos compositivos pueden vincularse con elementos como la experimentación, la improvisación, el material, la imagen mental previa, el *software* y el elemento emotivo. En este trabajo se reconoce la cualidad ancestral de los instrumentos precolombinos y la aplicabilidad del uso de medios digitales. El objetivo es analizar esta sinergia mediante la descripción de los procesos experimentales en la pieza *Umbral a un sueño*, de la autora de este documento, el detalle de los procesos sonoros previos desde un catálogo de alrededor de treinta micropiezas que evidencian la aplicación de medios digitales y el uso del material en duplicidad, superposición y bloques sonoros en simultaneidad, hasta la exposición gradual de los sonidos de los instrumentos en un sentido narrativo y estético respetando su naturaleza sonora. La metodología de estos procesos se apoya en el fundamento bibliográfico y experimental, esperando generar un aporte al compartir los procesos de manera abierta, estimulando el vínculo con el colectivo y la reconexión con la ancestralidad e identidad, dado que los

recursos descritos pueden ser de utilidad para otros espacios de creación multidisciplinar.

PALABRAS CLAVE: imaginario sonoro, identidad cultural, experimentación, medios digitales, instrumentos precolombinos

ABSTRACT

When speaking of a sound imaginary, the composition processes can be linked to elements such as experimentation, improvisation, material, previous mental image, software and the emotional element; this paper recognizes the ancestral quality of pre-columbian instruments and the applicability of the use of digital media. The goal is to analyze this synergy, through the description of the experimental processes in the piece *Umbral a un sueño*, from the author of this document, the detail of the previous sound processes from a catalog of approximately thirty micro pieces that demonstrate the application of digital media and the usage of the material in duplicity, overlay and sound blocks in simultaneity, to the gradual exposition of the instruments' sounds in a narrative and aesthetic sense respecting their sound nature. The methodology of these processes relies on the bibliographic and experimental basis, expecting to generate a contribution by openly sharing the processes, stimulating the bond with the collective and the reconnection with ancestry and identity, given that the resources can be useful for other spaces of multidisciplinary creation.

KEYWORDS: Sound Imaginaries, cultural identity, experimental, digital media, pre-columbian instruments

Introducción

Es posible lograr una especial sinergia entre instrumentos precolombinos y medios tecnológicos cuando se integra la experimentación musical. Porello, al distinguir entre varios referentes artísticos en Latinoamérica que evidencian el uso de estos recursos, se ha de tener en cuenta la existencia de similitudes sonoras. Por una parte, Alejandro Iglesias Rossi, de Argentina, destaca el uso de instrumentos autóctonos y la cinta magnética (en anteriores décadas) y actualmente converge con el uso de medios digitales en varias de sus composiciones, una de ellas es *Como el crepúsculo desapareceremos*¹, en la que conjuga los elementos mencionados anteriormente. También, hablar de sintonías y tejidos sonoros es acercarse a Ricardo Dal Farra, quien, en su pieza *Tierra y sol*², destaca el uso de los aerófonos andinos y la voz, relacionando estos sonidos a los ciclos vitales de los habitantes de los Andes, según describe su pieza. Así, al continuar transitando auditivamente por este paraje sonoro latinoamericano, se encuentra a María Cristina Cáceres, en Perú, con su obra *Samay*³, además de su proyecto de enseñanza musical a niños en su actual propuesta *Beetle Little*. Por su parte, Daniel Flores Días, docente y artista ecuatoriano, ha incorporado a uno de sus álbumes la exploración y las tradiciones interpretativas de su entorno, algo notorio en su pieza *Camellando Shuk*⁴.

En el Ecuador, la gran cantidad de artefactos sonoros que forman parte de las reservas arqueológicas en Cuenca y Guayaquil trajeron consigo una investigación activa y dirigida hacia la recuperación de

1 Pieza musical del Álbum recopilatorio Panorama de la Música Argentina, Compositores Nacidos Entre 1959–1964.

2 La pieza musical Tierra y sol, encargada por la International Computer Music Association, se estrenó en la ICMC de 1996 en Hong Kong.

3 *Samay*, pieza musical de Macrí Cáceres quien utiliza sonidos de flautas de cerámica con efectos de inverso y reverso

4 *Camellando Shuk* es parte del álbum *Runa Taki* estrenado en 2020 por el compositor Daniel Flores

los sonidos de los instrumentos originales. Dicha investigación estuvo a cargo del músico y lutier Esteban Valdivia quien trabajó con el respaldo del Ministerio de Patrimonio y Cultura del Ecuador en el año 2015. Esto dio lugar a *performances* y producciones sonoras como la pieza *Botellas silbato en las cuevas del Ilaló* y la creación del canal Sonidos de América; asimismo, un abundante material formativo desde la Escuela *Yakusimi*, la cual es actualmente uno de sus proyectos independientes enfocados en la construcción de instrumentos precolombinos. De esta forma, se amplió la posibilidad de acceder a la escucha de estos sonidos precolombinos en nuevas creaciones sonoras en el Ecuador. A partir de ello y de la formación académica de la autora de este documento, surge “Umbral a un sueño y tiempo, agua & polvo” en el 2021 como parte del proyecto de tesis de grado de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras en la Universidad de las Artes, proceso que fue acertadamente guiado por la doctora Adina Izarra, quien es directora actual del posgrado en Composición Musical. De esta forma, surge posteriormente el EP *Umbral a un sueño*, que recopila seis *tracks* con esta misma dinámica de creación sonora que presenta el imaginario compositivo, reuniendo elementos como la investigación, el uso de instrumentos réplica, la voz y la experimentación como parte esencial de los procesos utilizando medios digitales desde el programa *Ableton* y la aplicación de un *patcher* desde el programa MAX/MSP.

Portanto, este estudio aborda la descripción de los instrumentos precolombinos réplica y cómo estos han sido utilizados para este propósito, a más de resaltar que la importancia histórica que estos poseen es un puente entre los saberes y la contemporaneidad. De esta forma, el enlace de estos recursos implica orientar el imaginario a un contexto tanto experimental como respetuoso, puesto que el resultado compartido con el colectivo genera un compromiso de ética y un propósito en torno a lo didáctico.

Desarrollo

Instrumentos precolombinos: descripción de las réplicas

Según los datos de la Reserva⁵ Arqueológica del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo en Guayaquil, allí reposan alrededor de 1750 artefactos en la categoría de instrumentos musicales y 1596 artefactos funcionales con silbato. Dichas cantidades reflejan la presencia sonora en las diferentes culturas de la costa ecuatoriana, que, de acuerdo con Zeller, son en su mayoría un referente del arte cerámico en América. El interés en lo sonoro se evidencia en los detalles técnico-acústicos que fueron evolucionando a la par de otros aspectos sociales. Para efectos de esta propuesta, fueron utilizadas réplicas de vasija silbadora, silbatos, ocarinas y estatuilla sonora, esto referente a la categorización general de aerófonos que brindan investigadores como Pérez de Arce y Gudemos.

Silbatos y ocarinas

Existen silbatos pequeños y medianos, usualmente con dos orificios. Sin embargo, en la actualidad las réplicas, pueden integrar mayor cantidad de orificios, definiendo de diferentes maneras la posibilidad sonora del artefacto. Cuando se modifica la dirección del aire durante la insuflación, es posible notar otra variedad de frecuencias. Por otra parte, si bien estos sistemas acústicos se presentan como básicos cuando se tocan por sí solos, de forma conjunta permiten producir interesantes juegos sonoros.



Figura 1. Ocarina tipo trompo y silbatos zoomorfos. Fuente: colección de la autora.

⁵ Se consultaron datos de la cantidad de artefactos sonoros existentes en la Reserva Arqueológica del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. Se examinaron las cualidades acústicas y de forma en relación a las réplicas detalladas para efectos de la propuesta de la autora.

Botella silbadora

Posee dos esferas conectadas entre sí, siendo característico el ensamblaje doble o triple de estos glóbulos que funcionan como cámaras de resonancia. Se pueden obtener sonidos mediante el vaivén del agua al interior, sin el agua y soplando de forma directa o soplando con el agua al interior creando efectos de gorgoteo⁶. Hay que reconocer que este objeto, que a primera vista pudiera parecer únicamente utilitario, posee una sonoridad delicada y atrayente, ya que en ocasiones imita bastante bien el sonido de aves y ranas (Gudemos, 2018).



Figura 2. Vasija silbadora o botella silbato doble. Réplica de estilo de la cultura Chorrera. Fuente: colección de la autora.

Estatuilla sonora (cultura Guangala)

Gudemos expresa que la clasificación de un artefacto sonoro tiene cierto grado de dificultad y esta suele determinarse dependiendo de la perspectiva del investigador. Sin embargo, ratifica la especificidad del interés de exploración sonora, priorizando detalles interesantes observados en lo que se denominan flautas globulares o antropomorfas. De esta forma, entre las características se encuentran la disposición de orificios y los artificios constructivos. Algunos ejemplares poseen un silbato interno por el que pasa el aire desde el canal de insuflación, teniendo las de tipo multifónico y las de sonido fijo que no tienen posibilidad de variación de altura de los sonidos,

⁶ Movimiento del agua que emula un sonido chocante y ondulante.

pero en ocasiones presentan batimiento⁷ al alternar los orificios que poseen. Este detalle es particularmente interesante en un sentido compositivo, por la naturaleza del sonido que el artefacto ofrece.



Figura 3. Estatuilla antropomorfa con detalles de ornamentación Guangala.
Fuente: colección de la autora.

Acceso a las réplicas

Actualmente existe una notable apertura para el ingreso a las reservas arqueológicas, tanto para investigadores como para lutieres y artistas sonoros, lo cual se ha promovido mucho más en la última década. También es notoria la formación en técnicas ancestrales en ceramistas locales que continúan elaborando estas réplicas con el propósito de dar continuidad al hacer cerámico, que, en algunos casos, han heredado. Este es el caso del ceramista Antonio Orrala, quien construye instrumentos réplica y objetos utilitarios en su natal península de Santa Elena. Así, se han de mencionar agrupaciones que actualmente realizan réplicas y talleres para el aprendizaje de la construcción de instrumentos precolombinos en arcilla como Arte

⁷ Batimiento: frecuencias próximas producen un efecto que se percibe como la variación periódica de la intensidad del sonido resultante.

Barro Meraki, Taller La Bola, Turumaqui y Barro & Colores. También ceramistas de la zona La Pila en Manabí, que son parte de un catálogo denominado Alfareros de la Pila⁸, que permite contactarlos de manera directa con el objetivo de preservar sus saberes mediante su proyección de la enseñanza de sus técnicas y la venta de estas réplicas.

¿Es el imaginario un recurso para la creación sonora?

Desde la perspectiva de Covacevich (2015), hay una reflexión sobre las sonoridades precolombinas y la escucha actual, la cual relaciona al entorno y cómo este influye en la percepción sonora en general. No será la misma en comparación con aquella época, considerando que los elementos sonoros propios del paisaje auditivo cotidiano han variado absolutamente. Nuestro oído no es el mismo, refiere. Por otra parte, para Felipe Otondo, el término de “paisaje sonoro”, como representación mental, está íntimamente ligado al concepto de imaginario, y hacer referencia al mismo, aplicado a la creación sonora, implica revisar la línea de tiempo en la que los recursos del compositor van cambiando de perspectiva netamente académica a experimental, lúdica y cotidiana.

De esta manera, si se observa esta dinámica conceptual en la que se menciona el paisaje sonoro como un elemento para crear nuevas propuestas, aparecen referentes como John Cage, Murray Schafer, Westerkamp y Truax, quienes integraron varios elementos a sus creaciones sonoras. Desde sonidos de instrumentos acústicos, registros de paisajes sonoros urbanos, ecológicos, texturas sintetizadas y sonidos vocales procesados hasta la gestualidad con la caminata sonora, particularidad en el estilo de Westerkamp, es decir, toda una gama de recursos integrando el ideario de cada uno.

Umbral a un sueño: dinámica de ensamblaje de la pieza

Sonoridades instrumentales acústicas y digitales procesadas en un contexto creativo de expresión estilística libre, que abordan una

⁸ El alfarero tiene por oficio hacer vasijas u otros objetos de barro cocido. Para referencia del catálogo de Alfareros en la Pila: <https://alfarerosdelapila.com/alfareros/>

narrativa desde el imaginario de la autora de este documento: esto es *Umbral a un sueño*. En referencia al término “umbral”, denota una relación de paso o puerta, entre la exposición gradual de tímbricas y la voz, esta última con el fragmento del poema Engabao, de David Guerra⁹, siendo este un recurso vocal valioso en esta pieza, el cual refiere apellidos costeros y hace alusión a la resistencia guancavilca, tanto en su texto como en el carácter interpretativo que otorga para las sesiones de registro del fragmento.

Para el ensamblaje desde Ableton Live, se destaca la gran cantidad de material sonoro producido a partir de la experimentación desde este *software*. De ese modo, algunos de los efectos de audio utilizados enfatizaron el carácter expresivo y estimularon, en ciertos casos, las frecuencias agudas de los timbres de los silbatos pequeños mediante el uso de filtros, aparte de la elongación de algunos motivos en instrumentos de viento mediante eco, *reverb* y *delay*, y en relación con la voz mediante Vocoder, realizando las apariciones de los términos empleados en la pieza; también se destacó la aplicación de diversos granuladores, en silbatos, mediante la superposición en quintas y cuartas creando cacofonías a partir de un motivo melódico corto. El *patcher* desde MAX/MSP se utilizó para realizar *loops* con fragmentos de gestos vocales e intercalar cambios en el rango frecuencial de los sonidos.

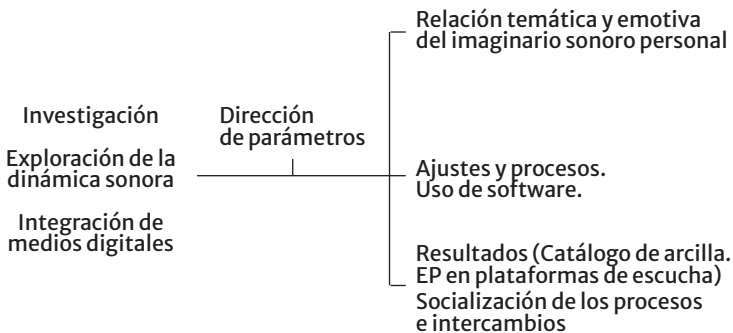


Figura 4. Mapa mental de la dinámica de procesos en *Umbral a un sueño*.

Elaboración propia.

⁹ David Guerra, poeta y biólogo guayaquileño. Director en Sociedad Psicoédica del Ecuador. <https://sociedadpsicodelicaecuador.com/page-zstdHK>

Tabla 1. Esquema de procesos en *Umbral a un sueño*

Instrumento	Origen /Registro	Experimentación interpretativa	Experimentación digital	Programa utilizado
Vasija silbadora /Botella silbato	Grabaciones desde reserva arqueológica	Improvisación	Modulaciones de altura, frecuencia de repetición, fragmentación. Efecto granular.	<i>Patcher</i> elaborado en Max/MSP
Silbatos, ocarina, Flauta con embocadura	Grabación en Estudio Blue Records y en estudio casero	Improvisación y exploración de posibilidades tímbricas. (2 a 3 sonidos) Variación de acuerdo a postura bajo los labios	Efectos sonoros de granulación, eco y reverb	<i>Ableton live</i>
Poli-globular y Estatuilla sonora Guangala	Grabación en Estudio Blue Records y Mz 14	Exploración de posibilidades tímbricas Dos sonidos. Dificultad de registro en el batimiento	Efectos sonoros de granulación, eco y reverb.	<i>Ableton live</i>
Voz de la autora Ángeles Herrera y David Guerra	Grabación en Estudio Blue Records	Improvisación Uso de palabras en Tsáfiki: Ayan, Tenka, Nin (Madre, Corazón y fuego respectivamente) Poema Engabao. Apellidos del litoral. Alusivo a la Resistencia Guancavilca	Cadena de Procesos, superposición de motivos, planos. Vocoder/Formant Modulaciones en altura, frecuencia de repetición, y velocidad.	<i>Ableton live</i> <i>Patcher</i> elaborado en Max/MSP
Pads desde teclado Yamaha PSR 975. <i>Choir pad: new generation, watergames, tric trac, meta-llic rain, frog</i>	Grabación en Estudio Blue Records	Motivos extendidos Motivos sobrepuestos	Modulación. Cambios súbitos usando <i>pitch bend</i> manualmente.	Desde el instrumento

Esta tabla presenta información detallada de los procesos, los instrumentos y la aplicación de elementos digitales en los procesos creativos de la pieza *Umbral a un sueño*. Para la autora de este

documento, el proceso experimental es relativo a la necesidad del artista. Las oportunidades de aprendizaje a lo largo de la trayectoria académica van incorporando diferentes recursos que pueden emplearse en la creación sonora.

¿Qué nos trae la integración de los elementos en el ámbito multidisciplinar?

Es interesante cómo los procesos de creación sonora van integrando dinámicas de trabajo que se alinean con otras ramas artísticas y además con la investigación. En torno a ello, *Umbral a un sueño* ha sido una de las piezas que se ha vinculado a *performances* de danza contemporánea, ponencias y conversatorios en los que, mediante la descripción de procesos, se ha compartido abiertamente las posibilidades respecto a la experimentación usando elementos que pueden resultar distantes, como lo precolombino y lo digital. A partir de ello, la autora de esta pieza ha brindado espacios de enseñanza-aprendizaje sobre instrumentos, escucha activa e iconografía precolombina, impartiendo talleres enfocados en la exploración de los materiales físicos para su construcción y en la interpretación de silbatos y flautas con base en la improvisación y el aspecto lúdico-gestual dirigidos para jóvenes y niños.



Figura 5. Exploración sonora. Talleres en Biblioteca de las Artes. Uso de imagen autorizada para fines académicos y pedagógicos. 2023.

Conclusiones

La exploración tímbrica, gestualidad y transformación de los recursos utilizados en las piezas estimulan la producción de imaginarios a partir de la organización del material y del elemento emotivo propio. La investigación sobre instrumentos precolombinos ecuatorianos es una base que posibilita argumentar el uso de los recursos en un sentido respetuoso, a más de propiciar la replicación de los objetos sonoros desde el conocimiento directo.

El uso del elemento sonoro precolombino en la creación musical permite reconectar con la ancestralidad y la identidad cultural, reconociendo la trascendencia de las culturas originarias y de las comunidades que actualmente se encuentran en proceso de revalidación de sus saberes ancestrales. Integrar la tecnología y medios digitales en procesos de exploración sonora propicia la expansión de posibilidades para el artista, dado que al incorporar estos recursos dinamiza la proyección de sus ideas en campos más amplios.

La experimentación es un eje clave en todo proceso creativo. Alentarla con objetividad y organización es también necesario para el alcance de una producción afín a las expectativas del compositor. El imaginario y la dirección de procesos están ligados al propósito del compositor; el direccionar el formato de trabajo, los recursos y el discurso emotivo que le transita son parte de este ejercicio. Compartir los procesos investigativos y de creación sonora de manera abierta estimula espacios de enseñanza-aprendizaje significativos, además de un vínculo con el colectivo relacionado con estas temáticas, ya que los recursos descritos pueden incorporarse en diversas propuestas de creación multidisciplinar aparte de la composición.

Bibliografía

- Ableton. (2020). *Ableton live* (10). [software de edición musical]. <https://www.ableton.com/>
- Cáceres, M. (2020). Samay. [Canción]. <https://soundcloud.com/macricaceres>
- Canal Esteban Valdivia. (11 de marzo del 2019). Sonidos Ancestrales de América en las Cuevas del Ilaló. Flautas prehispánicas y etnográficas. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=oS6V_yJ1LCs
- Cycling '74. (2020). MAX/MSP. [herramientas de programación visual interactiva]. <https://cycling74.com/>
- Covacevich, R. (2006) La música Precolombina puede renacer. *Revista Artesanías de América* No. 62. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/430>
- Dal Farra, R. (1996). Tierra y Sol. [Canción]. En Serie de Música Informática del CDCM Vol. 25: Premios de la Comisión ICMA – 1994–96.
- Flores, D. (2020). *Camellando Shuk*. [Canción]. En Álbum *Runa Taki*. <https://decolonialrecords.bandcamp.com/album/runa-tak>
- Gudemos, M., & Catalano, J. (2009). El cuerpo del sonido: flautas antropomorfas de tradición Bahía. *Revista española de antropología americana*, 39(1), 195–218.
- Herrera, M. (2021). *Tiempo, Agua & Polvo*. Disentimiento. Universidad de las Artes.
- Iglesias Rossi, A. (2012). Como el crepúsculo desapareceremos. [Canción]. En Conciertos a través del mundo. <https://open.spotify.com/intl-es/track/6bK8MrX1KK5d57Co6QTgjL?si=27cda920d54b4coa>
- Iglesias Rossi, A. (2020). Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata. *Revista del Museo de la Plata* 5(1): 383–407. <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/2401> . 2020
- Otondo, F. (2014). Paisajes sonoros reales e imaginarios. *Revista Digital Resonancias* 22(42), 131–141.

- Pérez de Arce, J. (2015). Flautas arqueológicas del Ecuador. *Resonancias. Revista de investigación musical*, 37, 47-88. <https://resonancias.uc.cl/n-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador/?glang=es&gurl=N%C2%BA-37%2Fflautas->
- Valdivia, E. (11 de enero del 2017). Recorridos sonoro en el Museo Alabado. *Diario El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/recorridosonoro-museodelalabado-instrumentosmusicales-precolombino-muestra.html>
- Zeller, R. (1970). *Instrumentos y música en la cultura Guangala* (Vol. 3). Ecuador, Cromos y Segura.

Improvisación y estados sonoros en Chakras, composición electroacústica mixta de Un Trío Eléctrico (y amigos)

Chakras, mixed electroacoustic
composition by Un Trío Eléctrico (y amigos)

Meining Cheung Ruíz
Universidad de las Artes (Ecuador)
meining.cheung@uartes.edu.ec

RESUMEN

Un Trío Eléctrico, agrupación que se dedica a la música electroacústica improvisada multimedia ha presentado obras cuya composición incorpora distintas temáticas expresadas a través de una combinación entre lo electroacústico, la síntesis, y la generación de visuales que permiten expresar la música a nivel multisensorial. Las temáticas se articulan a través del uso del procesamiento, así como de elementos acústicos en torno a temas específicos. En este trabajo se realiza un análisis de los elementos musicales y tecnológicos de la obra colectiva *Chakras* (2023), elaborada siguiendo frecuencias específicas que se identifican alrededor de los siete chacras. El resultado fue un producto con distintos enfoques composicionales y articulación con los elementos visuales-reactivos.

PALABRAS CLAVE: improvisación, composición, música electroacústica, producción musical

ABSTRACT

Un Trio Eléctrico, a group dedicated to improvised multimedia electroacoustic music, has presented works whose compositions incorporate distinct themes expressed through electroacoustics, synthesis, and the generation of visuals that allow for the music's multisensory expression. The themes are articulated through the use of processing, as well as acoustic elements around specific themes. This work analyzes the musical and technological aspects of the collective work Chakras (2023), created following specific frequencies identified around the seven chakras. The result was a product with distinct compositional approaches and articulation with reactive visual elements.

KEYWORDS: improvisation, composition, electroacoustic music, music production

Introducción

En la era de la postonalidad, y con la presencia de diferentes herramientas tecnológicas, la improvisación en la música ha brindado desde hace algunas décadas múltiples opciones de experimentación. En la improvisación, la interacción entre los músicos y los instrumentos, así como sus habilidades, infieren en la forma en que la música o los eventos sonoros se manifiestan. Solomon (1986) define la improvisación como la toma de decisiones que afecta el resultado de la composición musical, siendo el ideal la creación original y el descubrimiento la cual sucede de forma espontánea, sin formulaciones preconcebidas, aunque exista un límite pues existe un aprendizaje realizado previamente. Se observa la búsqueda por la fineza, y cómo dicha búsqueda hacia el refinamiento se realiza a través del ensayo, haciendo que en consecuencia la composición sea menos improvisada, y, por lo tanto, predecible (Solomon, 1986).

Entre las posibilidades que se pueden contemplar en la improvisación existen varias, como improvisar en un estilo o género musical, o estilos más eclécticos en los que se incorporan otros elementos como las muestras (*samples*), u otros instrumentos que generen ruidos o aspectos relacionados a la síntesis donde se utilizan texturas, alturas, u otros sonidos o ruidos elaborados que amplían de forma significativa el discurso sonoro. Los métodos de improvisación pueden variar, pero existen prácticas de uso común como las técnicas de imitación de alturas, imitación de texturas, de sonidos similares, imitaciones rítmicas, armónicas entre otros (Solomon, 1986).

En la improvisación se incorporan no solo los elementos musicales, sino también las experiencias individuales de los integrantes, sus experiencias y bagajes musicales, así como su interpretación del significado de la obra, haciendo de la experimentación, en todos los casos, una experiencia hermenéutica acerca del objetivo o de los elementos de la obra. Cada participante interpreta su contribución en su construcción y en la forma en la que sus experiencias previas dan forma a sus ideas, independientemente del nivel de instrucción que tenga. En términos de estética, Hamilton (2007), al hablar de

la improvisación en la música, menciona que “la improvisación y la composición denotan tipos ideales u opuestos interpenetrantes. La característica que fuera definitiva en uno, resulta que también está presente en el otro,” o así lo defiende “en relación a la espontaneidad, la preparación y la estructura. [...]” (Hamilton 2007). En esos términos, la improvisación se lleva a cabo bajo los criterios de espontaneidad, preparación y estructuración. La espontaneidad está basada en las características de cada músico y las pluralidades en su formación. En el caso de El Trío Eléctrico (y amigos), se encuentran antecedentes variados en la formación y experiencias de los músicos, como la música temprana, la composición algorítmica y el minimalismo, migrando hacia lo popular y lo electrónico.

En ese sentido, la obra *Chakras* que propone este escrito, además de tener un carácter improvisacional, contiene grados de *aleatorismo* con las características de la música programática. De ese modo, existe un título que la coloca en un contexto; contiene una narrativa, no en el sentido estricto de la palabra, pero en relación con las connotaciones que los chacras han adquirido —los cuales se exploran en distintas prácticas—, cuyo origen se encuentra en el hinduismo. Por ende, se necesita la presencia del programa de mano, que tiene la función de preparar al espectador y colocarlo en el contexto que le permita asimilar la obra o prepararse para el evento sonoro.

Dentro del ejercicio improvisacional y de la música electrónica existe una etapa de selección instrumental. Tal como lo puntualiza Dudas (2010) en sus experiencias, aunque se improvisa sin material precompuesto o escrito, los procesos electrónicos han debido pasar por un proceso de composición, como un instrumento prediseñado y predefinido. Así, se asigna el término “comprovisación” a las relaciones encontradas en la música electrónica que involucran la preparación previa de instrumentos electrónicos, refiriéndose a una “composición” del instrumento en el cual se requiere preajustar los sonidos previamente para luego improvisar y crear material precompuesto. Al trabajar con aspectos tecnológicos, es el instrumento el que debe ser “compuesto” previamente para tener el *performance* y, por ende, la improvisación (Dudas, 2010). Aquello indica la ne-

cesidad de una preconcepción en términos instrumentales para la improvisación.

Esta preparación previa, así como la selección de los distintos elementos sonoros, requiere, de forma inevitable, la escucha. Los procesos interactivos grupales e improvisatorios dependen de la forma y de la manera en la que se escucha e interpretan los sonidos. Si bien el entrenamiento musical permite la identificación de alturas y estructuras armónicas, en la música electrónica —y en la música concreta— se requieren otras perspectivas sobre los objetos, su relación, su interpretación dentro del discurso, así como su significado. En cuanto a la música electrónica, la dimensión adicional se encuentra en la percepción, donde lo que escucha cada persona depende de sus capacidades individuales (Solomos, 2019), y además es sujeta a interpretación. Si combinamos lo anterior con la teoría de Schaeffer —que propone que la escucha es influenciada por el ambiente y las experiencias y es una escucha *del sujeto* (2017)— nos encontramos con una serie de interpretaciones acerca de lo que puede significar un sonido, y, en consecuencia, la respuesta y selección sonora por parte del ensamble.

En términos del acompañamiento visual que pueden surgir en las composiciones multimediales, algunos antecedentes que pueden mencionarse están en el trabajo de Carlos Gómez de Llarena, en su obra *Vectorial Sounscape*, que reacciona a los usuarios por medio de sonidos a través de un micrófono conectado a un ordenador, el cual deforma la escultura según parámetros sonoros. En la obra de Isabel Ron-Pedrique, denominada *Transcubismo*, a través de un teclado activado por el público “se genera una cadena de selecciones preprogramadas” (Izarra, 2007). Una obra similar, compuesta por Oded Ben-Tal y Caroline Wilkins, *Zaum: Beyond Mind*, presenta propuestas audiovisuales relacionadas con la noción del teatro sonoro que juega con el sonido, los visuales como concepto interdisciplinario experimental que combina grabaciones, música computarizada, imágenes mentales evocadas desde el sonido y un ambiente multimedial (Oded, 2013).

En Guayaquil, Ecuador, la creación de la Universidad de las Ar-

tes y los programas de la Escuela de Artes Sonoras han sido tierra fértil para promover de forma activa la música experimental-electrónica. Aunque existen estudios acerca de referentes de la música electrónica *mainstream*, en la ciudad aún existe un amplio camino y desarrollo para la escena en cuanto a la improvisación dentro de la música electrónica. Un evento anual que se ha llevado a cabo en los últimos años desde la Universidad de las Artes es la Minga Multimedia de Arte y Tecnología (mMAT), donde participan *alumni*, estudiantes, y docentes con sus propuestas artísticas y trabajos de titulación en los que se aborda la tecnología y la música en sus distintas formas.

En ese sentido, la propuesta de Un Trío Eléctrico (y amigos) en la obra *Chakras* pretende aportar desde su perspectiva creativa, que constituye un ejercicio de composición e improvisación basado en temáticas abiertas a interpretación. Este ejercicio sucede dentro de un concierto como medio improvisatorio, considerando los antecedentes de los músicos, así como sus experiencias sonoras, llevadas hacia la instrumentación seleccionada de cada uno. En este concierto participaron Adina Izarra, Rubén Riera, Guillermo Doylet, Daniel Campoverde y Meining Cheung.

Desarrollo

Metodología

Con el objetivo de analizar los elementos musicales y las interacciones del ensamble Un Trío Eléctrico (y amigos) para la realización de la obra *Chakras*, se realizó un análisis cualitativo de la grabación realizada el 28 de mayo del 2023 en la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Espol), tomando en consideración el contexto, los elementos preparativos, los instrumentos tecnológicos y acústicos utilizados para luego determinar los resultados obtenidos en las di-

ferentes sinergias del ensamble. El contexto determinó la toma de decisiones en cuanto a la instrumentación se refiere, los elementos preparativos, así como los instrumentos tecnológicos y acústicos que fueron parte de los insumos utilizados para la improvisación.

Consideraciones previas a la improvisación

Como parte de las consideraciones iniciales se contempló una obra en la cual cada miembro pudiera realizar aportes individuales y tener la opción de tomar decisiones en relación con la dirección. En ese sentido, considerando el contexto y el significado de los chacras, se concibió como un tema potencial exploratorio con las connotaciones y las definiciones. Allí, el término se desenvuelve, haciendo alusiones a aspectos de desarrollo espiritual y a los vínculos en cuanto a las emociones y al cuerpo.

Como punto de partida, se definieron las frecuencias con las que algunas fuentes identifican los chacras sin que a la fecha se haya podido establecer concretamente su origen. Sin embargo, dichas fuentes definen a los chacras como centros energéticos corporales que tienen una correspondencia en hercios y que varían según el autor. A continuación, se provee un listado de correspondencia en hercios de los chacras:

1. Chakra raíz – 396 Hz
2. Chakra sacro – 471 Hz
3. Chakra del plexo solar – 528 Hz
4. Chakra del corazón – 639 Hz
5. Chakra garganta – 741
6. Chakra del tercer ojo – 852
7. Chakra corona – 963

Tomar como punto de partida una frecuencia en hercios para la composición improvisada fue una decisión considerada como válida por el ensamble. Para la generación de ideas se creó un dron basado en cada frecuencia. En relación con la organización, y ya que la intención era realizar obras que tuvieran conceptualizaciones individuales, “chacra raíz” y “chacra corona” fueron asimilados como improvisaciones colectivas, mientras que los cinco chacras restantes fueron asignados a cada miembro para su desarrollo.

Alrededor de un mes transcurrió en la búsqueda de sonidos y en la programación de los equipos analógicos en búsqueda de las potencialidades que pudieran aportar a los distintos estados propuestos en *Chakras*, adicionado a instrumentos acústicos que pudieran añadir al contexto.

Ensayos, instrumentación y preparación

Se realizó la selección de instrumentos con base en la interpretación o el contexto del chacra a partir de la lluvia de ideas, y, en segundo plano, se consideró la compatibilidad de la coherencia en cuanto a los timbres o el espectro de los instrumentos. En las obras intervinieron los siguientes instrumentos acústicos: bombo, tambor de mar, silbatos, guitarra eléctrica, guitarra acústica, pirámide de cristal, y réplicas de silbatos de barro de Valdivia. En cuanto a los sintetizadores en forma de instrumentos virtuales con controladores consta un Arturia Keystep37 y un Roli Seaboard. En la síntesis analógica se utilizaron el Antonus 2600 y el Buchla. En la generación de los gráficos reactivos se utilizó el *software* Jitter de Max/MSP. Los preajustes consideraron, en el caso de los elementos electrónicos, la generación de los *patches*, de los ruteos, o la selección de preajustes. La preparación de la guitarra acústica fue ligeramente distinta: se afinó a la nota correspondiente a 528 Hz, a cargo de Guillermo Doylet.



Figura 1. Pirámide de cristal, silbatos de Valdivia.



Figura 2. Vista general de instrumentos.

Timbres, alturas y conceptualización de cada chacra

En cuanto a los elementos sonoros intervinientes en el desarrollo de *Chakras*, se pueden agrupar, más allá de la forma de producción del sonido (acústico vs. electrónico/digital), en tres tipos principales: sonidos con altura, sonidos sin altura y sonidos con características similares al ruido o aleatorios. Estos tres tipos interactúan de

distintas formas en las composiciones-improvisaciones presentadas en *Chakras*. En cuanto a las relaciones de las interacciones observadas dentro de la grabación se pueden mencionar:

- uso de acordes y de estructuras tonales;
- acompañamiento de estructuras o acordes con sonidos con características de ruido;
- sonidos que presentan altura pero que al ser tocados aleatoriamente y a una alta velocidad o en la articulación el efecto psicoacústico hace que se acerquen a la característica de ruido;
- secciones completas de ruidos;
- bucles rítmicos con instrumentos percutivos.

En particular, llama la atención que los sonidos similares al ruido o de carácter aleatorio estén presentes en todo momento a lo largo de *Chakras*, tomando en cuenta que existen momentos claramente tonales con progresiones armónicas tradicionales. No es sino a través de la organización de estos elementos que *Chakras* pretende concretar el discurso detrás de cada uno de ellos, y que se describen a continuación.

Chakra raíz (improvisación colectiva)¹

Chakra raíz comienza con una introducción que invita a la introspección. El tambor marca un patrón constante que significa la supervivencia a través de la repetición. Distintos eventos sonoros aparecen de forma esporádica y diversifican la textura, enriqueciendo el tapiz sonoro. Los efectos de *delay* son reflejos de la rutina diaria. Esta repetición captura la esencia de la cotidianidad, mostrando cómo cada día es a la vez igual y diferente, con pequeñas variaciones, e intervenciones aleatorias que dan forma a nuestra existencia. En

¹ Este *Chakra* se encuentra disponible en YouTube: https://youtu.be/pagT2kem-Soc?si=or6mEKb9a_JR-RYA

esta interpretación, cada elemento refleja las texturas diversas de la vida y los ritmos subyacentes que sustentan nuestra supervivencia.

Chakra sacro (G. Doylet)²

Chakra sacro adopta el sonido de la guitarra eléctrica donde el efecto del *delay* evoca la creatividad y el fluir del agua, que se acentúa con el timbre de los silbatos. Este efecto de repetición-retraso proporciona una fluidez constante, transformando la armonía conformada por el efecto en una masa sonora. La guitarra establece el patrón rítmico en el que los miembros acompañan y reaccionan con distintos elementos tímbricos. La composición se estructura en tres partes que evolucionan gradualmente en altura e intensidad, simbolizando el ascenso; allí se explora la polaridad y la dualidad del cambio y del movimiento. A medida que la pieza avanza, la sincronía entre los elementos se vuelve más densa y compleja, alcanzando momentos de mayor intensidad y salvajismo. Esta progresión refleja la capacidad de adaptación, evolución y del acto de procreación. El resultado es una interpretación diversa en texturas y contrastes, que se despliega en un juego entre sincronía y densidad y captura la esencia del movimiento y la transformación.

Chakra del plexo (D. Campoverde)³

En la interpretación del *chakra del plexo*, la música electrónica-*dance* toma vida. Esta proporciona la representación del epicentro de la voluntad y la coordinación. A través del ritmo *dance* y del timbre de la pirámide de cristal se origina un acto de balance donde los elementos sonoros y gestos improvisados se articulan con el *beat* constante que genera un impulso cohesionado y dinámico. El *beat* establece un sentimiento de equilibrio y estabilidad que resuena

2 El segundo *Chakra* se encuentra disponible en YouTube: https://youtu.be/5Ma28RW0I4U?si=PcSa68Js_BBDO6T

3 El tercer *Chakra* se encuentra disponible en YouTube: https://youtu.be/X2l-nds--UFA?si=6KjoUdA1Ik_ysF0r

con cada golpe del bajo. Los sintetizadores añaden capas de melodía y textura, acoplándose a la base rítmica para formar una estructura sonora con ímpetu e inercia. Esta armonización crea un flujo continuo, donde la energía y la emoción se canalizan a través del ritmo, manteniendo a los oyentes en un estado de movimiento constante.

***Chakra del corazón* (R. Riera)**

El *Chakra del corazón* está basado en una interpretación sobre el fandón español, con una base armónica simple pero evocadora que establece el tono de la composición. Este inicio se transforma con el ritmo del tambor de mar: los elementos se armonizan sin fricción de forma orgánica y representan el flujo de la vida. La célula germinal de la obra es el sonido del corazón, un pulso rítmico que se inspira en el movimiento perpetuo del corazón humano, simbolizando vida y energía. Este pulso se fusiona con la introducción de la bandola llanera venezolana, cuyo sonido característico trae a la memoria el vasto y plano llano. La música captura la inmensidad, creando una sensación de pequeñez y añoranza, de conexión profunda con el entorno. La melodía de la bandola se entrelaza con el ritmo del tambor, creando una sinergia que integra todos los elementos sonoros. Esta sincronía simboliza la integración del individuo con el todo, un latido en sintonía con el universo. A medida que la pieza progresa, la bandola crece en importancia e impulso, y la melodía refleja el espíritu del llano. Cada nota de la bandola no solo resuena con el paisaje del llano, sino también con el corazón de quienes lo habitan, formando una conexión profunda y emocional que trasciende el tiempo y el espacio. A esto le acompañan gestos electrónicos que representan el universo y su intento constante de conexión con el ser humano.

***Chakra del tercer ojo* (A. Izarra)**

El *Chakra del tercer ojo* se estructura en torno a la repetición motivica. No hay elementos vinculados al chakra, sino un sentido de integración de la intuición del alma. La música se concibe de ma-

nera abstracta, formada por células motílicas repetitivas que crean un patrón constante, abrumador y a la vez meditativo. La motórica de la composición se detiene y arranca en distintos momentos, a manera de diálogo. El ensamble se enfrenta a dicho gesto motórico simbolizando la fuerza de la intuición contra la lógica. Esta naturaleza aleatoria se refleja en el uso de un arpegiador con modalidad aleatoria, produciendo una secuencia impredecible. El juego de la pregunta-respuesta entre los integrantes refleja la naturaleza dual de la intuición y la lógica.

Chakra garganta (M. Cheung)

La construcción de este chakra se llevó a cabo de manera conceptual con la integración de un guion. Este chakra se distingue por contener elementos recitados, generados a partir de reflexiones y experiencias, y sonidos emitidos por la garganta, que simbolizan el flujo de la comunicación y la expresión. Las frases, que capturaron momentos de aprendizaje, crecimiento, reflexión y frustración, se entrelazan con una cinta preparada, en conjunto con las improvisaciones y exageraciones, que añaden una dimensión humana a la *performance*. Se insertan reflexiones sobre el chakra, destacando que un chakra activo no necesariamente asegura la lógica ni la coherencia. Estas reflexiones, a menudo abstractas y poéticas, se mezclan con la improvisación, creando un tapiz sonoro que es tanto introspectivo como expresivo.

Chakra corona (conjunto)

La interpretación musical del chakra corona busca capturar la esencia de la liberación, la ascensión, y la conexión con el ser superior y la consciencia cósmica. Esta composición se presenta con sonidos etéreos pero burbujeantes o aireados, aleatorios que evocan una sensación de trascendencia. Para reflejar la liberación y la expansión de la mente, se integran sonidos con amplia reverberación y *delays*. La música se desvanece lentamente, dejando al oyente en un estado de calma y contemplación.

Elementos de imagen reactivos

Si bien *Chakras* es una obra en la que interviene la improvisación y la preparación, tuvo acompañamiento de elementos visuales generados en tiempo real que fueron proyectados en la sala. Estos estuvieron conformados por figuras multigeométricas, imágenes o videos de la ciudad. Cada chakra utilizó un solo tema en ese aspecto, con siete imágenes distintas.

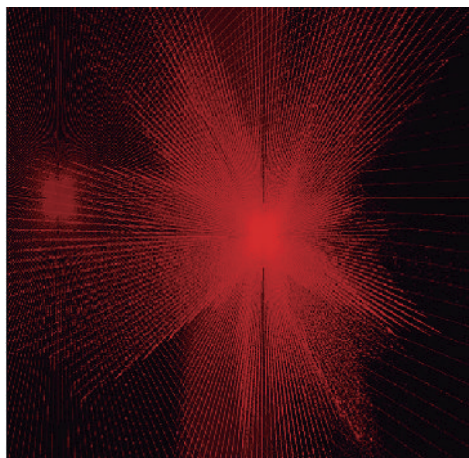


Figura 3. *Chakra 1*: manipulación de figura.

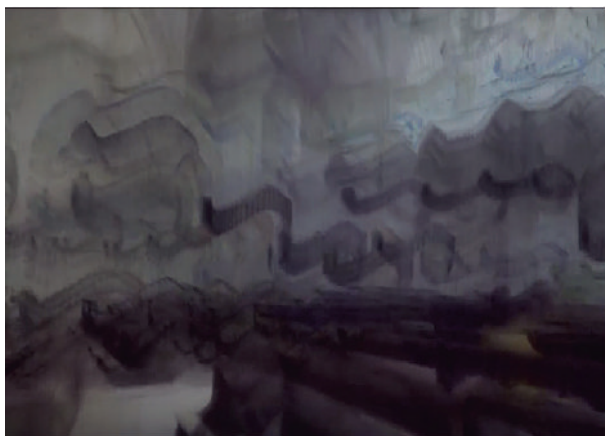


Figura 4. *Chakra 5*: manipulación de imagen.

El procesamiento de la imagen visual se realizó de dos maneras: de forma audiorreactiva o de forma automatizada. En el caso del material audiorreactivo, la imagen y sus secciones atravesaron cambios vinculados a aspectos del sonido que fuera captado por un micrófono ingresado a la computadora y procesado en Jitter. Estos aspectos se relacionaron con el nivel sonoro o el timbre, alterando el color, la distancia, la posición en el eje horizontal o vertical, el tamaño, o el grosor. Las transformaciones, si bien eran aleatorias, podían ser intervenidas a través del *input* del compositor. Las imágenes estaban establecidas en un campo tridimensional, caracterizadas por una envolvente de movimiento, tiempo y espacio. De acuerdo con el chacra mostrado, se utilizaron imágenes concretas de distintos lugares de Guayaquil (mercado Caraguay, y catedral de Guayaquil), y figuras abstractas, cuyos colores correspondían al chacra en ejecución.

Análisis

Los ensayos fueron exploratorios para establecer los enfoques, estructuras y las sonoridades a intervenir. En cuanto a los elementos que se pudieron encontrar en las improvisaciones, estas pudieron ser los siguientes: pregunta-respuesta; imitación (textura o rítmica); *aleatorismo*; variación (rítmica-arrítmica); progresión armónica; coherencia o variación tímbrica o textural.

En la interpretación se identificaron momentos en los que se percibían masas sonoras; ciertas sonoridades eran sostenidas por un lapso de tiempo determinado a raíz del contexto del chacra como sucedió en los chacras 1, 2, y 3. En la figura 5 se pueden visualizar líneas horizontales amplias y numerosas que ilustran las masas sostenidas en el tiempo. Existieron momentos de interacción-reacción en los que intervino la gestualidad a partir de un evento sonoro al que los músicos respondieron o reaccionaron. Esta característica fue más prominente en los chacras 1, 5, 6, y 7. En la figura 6 pueden visualizarse secciones con contenidos espectrales distintos. La presencia de un ensamble formal en el que existe un ritmo y armonía

establecida se evidenció en los chacras 3 y 4, así como la presentación de un *performance* para guion y cinta en el chacra 5.

A partir del análisis espectral, es posible determinar dichos momentos en los distintos chacras. El análisis espectral se realizó en el *software* IzotopeRX.

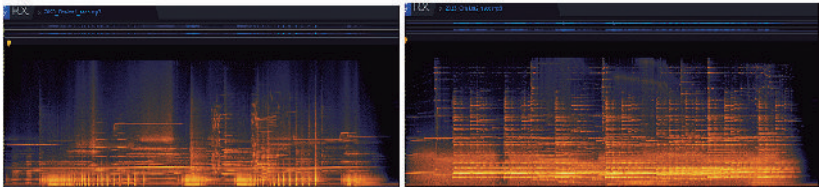


Figura 5. Chakra 1 y Chakra 2 (masas sonoras).

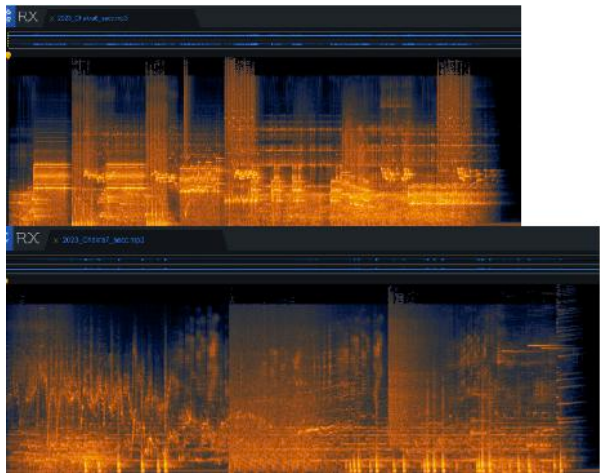


Figura 6. Chakra 6 y 7 (interacción).

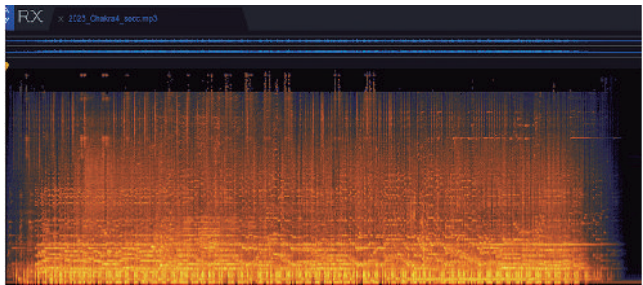


Figura 7. Chakra 4 (ensamble).

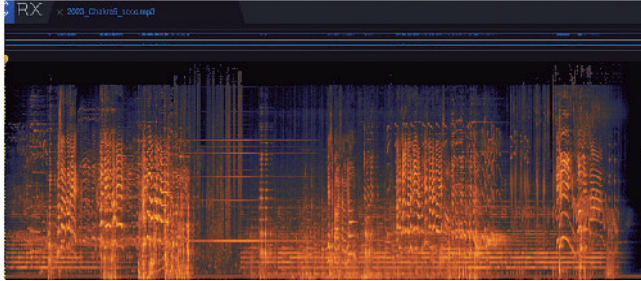


Figura 8. *Chakra 5 (performance).*

Resultados/conclusiones

El ejercicio de la música improvisada requiere un nivel de escucha permanente hacia los eventos musicales que transcurren durante la improvisación. Para participar en ella, indudablemente, en la música generada de forma digital o electrónica, la preparación instrumental en primera instancia es necesaria, puesto que el ensayo es un momento que requiere de la inmediatez y de la preparación previa de los sonidos, muestras u otros. En ese sentido, las reacciones de los músicos generan líneas, patrones o eventos que establecen estructuras musicales o de acompañamiento; también sonidos o eventos que alteran la textura. Asimismo, a manera de arreglo complejizan la masa sonora, los ornamentales eventos o los patrones esporádicos que complementan el discurso musical y de pregunta-respuesta. Así, se crean sonidos en respuesta a un evento. El involucramiento musical y la variedad de recursos sonoros para la participación en el ensamble permitieron la variedad musical y sonora de las interpretaciones. A través de los ensayos, se pudieron organizar las ideas, lo cual contribuyó a una improvisación estructurada.

Entre las dificultades que se percibieron está la afinación entre instrumentos tanto acústicos como digitales, en especial en el *Chakra sacro*: allí, la guitarra eléctrica adoptó una afinación distinta. La repetibilidad de momentos únicos presentó otro reto, ya que hubo casos en los que surgió un material musical único que no pudo

repetirse o ser recreado por el carácter improvisacional. El sentido del tiempo fue otro factor que tuvo que monitorearse a través de un cronómetro, pues las improvisaciones podían, en algunos casos, superar los diez minutos.

Por otro lado, la combinación de instrumentos acústicos y eléctricos —así como su variación— permitió mostrar un sonido más orgánico, evitando que los músicos se acostumbraran a un solo instrumento, lo que potenció distintas expresiones. Fue notable, en el análisis espectral, que los músicos establecen reacciones al timbre, escogiendo sonoridades similares. Al finalizar el concierto, se observó una recepción diversa por parte del público. Un grupo de espectadores vinculó la experiencia musical con prácticas asociadas a los centros energéticos del cuerpo, manifestando haber experimentado un estado de relajación. Sin embargo, señalaron que el *Chakra garganta* fue disruptivo. Por otro lado, otro sector del público mostró diversas reacciones, en su mayor parte de forma sorpresiva a *Chakra garganta* por los contenidos vinculados a la cotidianidad universitaria. La interpretación del *Chakra corazón* conmovió a algunos asistentes hasta las lágrimas. Considerando la complejidad que caracteriza la escucha de este tipo de música, y que estos conciertos suelen contar con una audiencia de entre 50 y 70 personas, se notó una atención sostenida y una considerable permanencia del público.

En conclusión, *Chakras* se distingue por la necesidad de una escucha constante y atenta a los eventos musicales que surgen durante la actuación. El uso variado de recursos sonoros y la combinación de instrumentos acústicos y eléctricos fomentaron expresiones orgánicas a partir de una diversidad de factores como el contexto, las interpretaciones personales de los músicos, y los instrumentos disponibles. Esta combinación de improvisación estructurada, diversidad instrumental y sensibilidad define una experiencia musical rica y dinámica, en la que la creatividad y la interacción son clave para una improvisación fluida y orgánica.

Bibliografía

- Ben-Tal, O. y Wilkins, C. (2013). Improvisation as a Creative Dialogue. *Perspectives of New Music*, 51(1), 21–39. <https://doi.org/10.7757/persnew-musi.51.1.0021>
- Dudas, R. (2010). “Comprovisation”: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *Leonardo Music Journal*, 20, 29–31. <http://www.jstor.org/stable/40926370>
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and music*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- Izarra, A. (2007). Aleatorismo en narrativas de obras de arte multimediales. *Músicaenclave*, 1(1), septiembre–diciembre. <http://www.musicaenclave.com/vol-1-1-septiembre-diciembre-2007/>
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects*. University of California Press.
- Solomon, L. (1986). Improvisation II. *Perspectives of New Music*, 24(2), 224–235. <https://doi.org/10.2307/833221>
- Solomos, M. (2019). *From music to sound: The emergence of sound in 20th — and 21st—century music*. Taylor & Francis Group.

Interdisciplinariedad en las artes

Lo no traducible

Búsqueda de universos donde palabra y movimiento se hibriden y antropofagen

The word and movement
in the search for universes
that hybridize and anthropofagen

Ángela Arboleda Jiménez
Universidad de las Artes (Ecuador)
angela.arboleda@uartes.edu.ec

RESUMEN

Guiados por el interés en la relación de lo sonoro-sónico-oral y el cuerpo, es decir, de la palabra y del movimiento que este cuerpo genera y recibe, indagamos en dicha relación a través de un proceso laboratorial, entendiendo al laboratorio como herramienta de investigación en artes. El objetivo fue indagar y sistematizar prácticas y experimentaciones interdisciplinarias entre palabra y danza, agregando a ambas categorías, además de su potencia visual-gráfica, su potencia sónica para abonar a los procesos creativos y al pensamiento de la escena. Otro objetivo fue tensionar las posturas acerca de los lenguajes escénicos subsidiarios unos de otros y sus posibles traducciones e intercambios. El producto final fue una batería de ejercicios y su guía de aplicación. El artículo revisa, a partir de esta experiencia vivencial, la categoría “palabra” como fenómeno sonoro-sónico y cómo la corporalidad es afectada por él en el campo escénico-dancístico.

PALABRAS CLAVE: palabra, sonido, movimiento, hibridación, interdisciplina

ABSTRACT

Guided by an interest in the relationship between the sonorous-sonic-oral and the body—that is, between the word and the movement that this body generates and receives—we explored this relationship through a laboratory-based process, understanding the laboratory as a research tool in the arts. The objective was to explore and systematize interdisciplinary practices and experiments between word and dance, adding to both categories, in addition to their visual-graphic power, and their sonic power to contribute to creative processes and the thinking of the stage. Another objective was to examine positions regarding subsidiary-stage languages and their possible translations and exchanges. The final product was a series of exercises and their application guide. Based on this lived experience, the article reviews the category of “word” as a sonorous-sonic phenomenon and how corporeality is affected by it in the field of stage and dance.

KEYWORDS: word, sound, movement, hybridization, interdisciplinary

Introducción

En el Génesis cuentan que Dios dio su soplo de vida al cuerpo y este entonces pudo ponerse en pie, andar, observar y nombrar las cosas. Voz y movimiento, como aliento, como señales de vida. Sobre este aliento esta investigación se buscó jugar y proponer.

En la novela *El orden alfabético*, de Juan José Millás, un niño despierta y descubre que se ha hecho realidad la amenaza de su padre de que un día todos los libros se irán volando porque él no los lee. A partir de ese momento un mundo nuevo se empieza a gestar, pero es un mundo de horror, pues las personas pierden la capacidad de entenderse y reconocerse. No solo todo lo que contiene letras desaparece por los aires, sino que con el tiempo las letras empiezan a caer y volverse cenizas, perdiéndose para siempre. Esto podría no parecer grave, pero cuando se pierde para siempre la R, por ejemplo, la frente deja de serlo porque ahora es una “fente” y la cara una “caa” y la barbilla una “babilla”... Los rostros y los cuerpos empiezan a deformarse, pues nada es lo que es si no sabemos o podemos nombrarlo.

El ser humano es la especie que habla, por tanto, el lenguaje lo constituye y él constituye al mundo y a sí mismo a través del lenguaje, de las palabras. Mas, si preguntásemos a quienes danzan qué los constituye dirían, muy probablemente, que el movimiento. ¿Qué necesidades o qué circunstancias colocaron a los danzantes en situación de abandonar la/su voz? ¿Por qué su aparato fonador no es parte de su imaginario dancístico? ¿Por qué las palabras, los susurros, exhalaciones y balbuceos no se hacen sonido, no se evidencian en su *performance*? ¿Cuándo y por qué la danza se divorció de la palabra sonora?

Con estas preguntas nos abocamos a la realización de un laboratorio donde participaron personas no relacionadas con la danza y unas pocas dedicadas a la escena (danza y teatro), con el objetivo de experimentar y probar diversos ejercicios que luego nos permitieron sistematizar prácticas y experimentaciones interdisciplinarias entre

palabra y danza, agregando a ambas categorías, además de su potencia visual-gráfica, su potencia sónica para abonar a los procesos creativos y al pensamiento de la escena. Otro objetivo fue tensionar las posturas acerca de los lenguajes escénicos subsidiarios unos de otros y sus posibles traducciones e intercambios. En sentido similar, pero con el fin de producir un trabajo escénico concreto, han trabajado Joao Queiroz y Daniela Aguiar (Queiroz, 2020) sobre la traducción intersemiótica, propuesta que podría tener cierta relación con nuestra labor, pero que no es de nuestro interés, ya que lo que pretendemos no es traducir palabra a movimiento o viceversa, tampoco transcrear, menos aún versionar, sino lograr una hibridación de estas como categorías poliédricas.

Las palabras, la poesía, la expresión oral parecían estar vetadas en el universo dancístico y creativo de algunos grupos locales, pero no en el espacio cotidiano donde había descontrol en el volumen del habla, dificultando el desarrollo de la capacidad de escucha individual y grupal. Para suerte o desgracia de quien escribe, ella se formó con bailarines que no podían evitar sonar sea para danzar o sea para enseñar-compartir-explicar-expandir un movimiento. En la danza contemporánea local hay un Omar Aguirre por demás onomatopéyico, un Pedro Hurtado por demás musical, un Lucho Mueckay y una Fanny Herrera muy precisos en las cuentas y un Manuel Larrea enloquecido por el sonido y el ritmo. En el flamenco, la maestra (particularmente La Tacha¹) va contando, tarareando, marcando los tiempos, hablando, sonando, soltando ayes y otras alegrías. La bailaora Gloria Febres-Cordero afirma que mientras no se te quede el “soniquete” no lograrás memorizar ni sentir el zapateo, la danza. “Soniquete” es una palabra hermosa, suena a música y juguete, e implica sonar, ser percutivo, como un cuerpo-instrumento musical.

1 Una característica de La Tacha, con quien la autora tomó clases, es que para no olvidar el zapateo lo acompañaba de una frase que daba cuenta del ritmo y los acentos, del soniquete... ¡Qué difícil explicarlo! Si el zapateo suena “ti-co-ta-tá” (punta-tacón-golpe-golpe) ella lo acompañaba de un “tuy-tu-pa-pá”, y obviamente acentuaba donde debía acentuar; y así, bailábamos con varias oraciones de diversa longitud y ritmo.

Afirma Jean-Luc Nancy en sus *58 indicios sobre el cuerpo* que por la boca se escapa el alma en forma de palabras que “son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo”. Ahora, si pensamos en otras formas de expresión del cuerpo-alma, nuevamente Nancy nos echa un cable afirmando que cuando los cuerpos “...no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos” (Nancy, 2007, pp. 15, 17). El cuerpo, entonces, no es posible sin la palabra y el movimiento. Y estos a su vez sin el cuerpo.

En este trabajo entenderemos “palabra” como un dispositivo sonoro-vocal-gráfico que despierta diversidad de resonancias en los cuerpos. Una palabra es movimiento, se mueve el cerebro, el sistema nervioso, el rostro, los labios, la tráquea, la glotis, la lengua, el paladar, los pulmones, el diafragma, la laringe, las cuerdas vocales... luego el aire es *ex-pulsado*: una pulsión que es llevada fuera, movida; un impulso que provoca el gesto y que está antes de que se produzca la técnica, antes de ser movimiento o escritura. Ese algo expulsado que al viajar a través de un medio sólido, líquido o gaseoso se hace sonido. Si la palabra la escribimos también se mueve todo el cuerpo, que pone su fe en la intrincada mano que sostiene la pluma, el carbón, el pincel, el palito sobre la arena o la hoja. Entonces, ¿si el cuerpo se mueve está escribiendo, aunque no sostenga ningún objeto que marque las superficies como lo haría una esferográfica? ¿Por qué no se vuelve un cuerpo sonoro a partir de esta experiencia, un cuerpo hablante en todo sentido?

Afirma Marguerite Duras que “no se puede escribir sin la fuerza del cuerpo” (1994, p. 26); en este trabajo indagamos si se puede danzar sin la fuerza de la palabra (dicha-escrita-imaginada). En resumen, buscamos experimentar alrededor de un posible reencuentro entre la danza y la palabra sonora en escena y para ello se abrió un espacio para indagar en las relaciones entre las categorías “palabra” y “movimiento” a través de una investigación de sus sonoridades, representaciones gráficas, grafológicas, afectivas, kinésicas y los

lugares que ocupan en el imaginario social, para generar productos híbridos de lenguajes no subsidiarios entre sí.

La pregunta que le debemos hacer a cualquier poema es
‘¿qué tipo de voz está rompiendo el silencio,
y qué tipo de silencio se está rompiendo?’.

ADRIENNE RICH

Es un susurro. Más razón para escucharlo con cuidado.
Un susurro es información secreta y privilegiada.
Esta es la razón por la que esforzamos
más a nuestros oídos para logra escucharlo.
Escuchar cualquier sonido delicado supone un privilegio similar:
la mayoría de la gente nunca lo hace. (...)
Todos los objetos de la tierra tienen un alma sonora
—por lo menos, todo objeto que se mueve, suena—.
Esto no quiere decir que todo sonido sea encantador,
sino simplemente que puede ser escuchado
si ponemos nuestros oídos a trabajar.

MURRAY SCHAFER

...escuchar de un modo distinto viene a ser lo mismo
que dominar: oír es una forma de hacer.

MICHEL CHION

La palabra como sonoridad

Cuando Laura Serrat entrevista al bailarín Andrés Corchero este afirma que las ideas coreográficas le surgen cuando disfruta de una canción, un libro o un cuadro. Cuando enfrenta una nueva coreografía afirma que lo mejor es leer, es decir que se nutre de imágenes y

emociones que se explican y asocian a/con palabras y de palabras que narran imágenes y emociones: no es posible asir el mundo sin nombrarlo. Para Corchero, la danza más allá del movimiento puede ser también poesía, filosofía, narrativa. Aclara que no se trata de un mensaje narrativo con un inicio, un desarrollo y un final. Se acoge a la idea de que en la danza el tiempo está intrínseco en la actuación y se expresa a través de la composición de los movimientos en el espacio o de la relación entre los silencios y la música. La poesía es como bailar escribiendo, asegura, reafirmando la relación entre danza y música.

Añadimos que cada acción cotidiana, cada movimiento bien ejecutado, es dueño de un ritmo, una coordinación y aplicación de fuerza, lo que Alexander Luria llamaría “melodía cinética”. Nos preguntamos, entonces: ¿las palabras no tienen musicalidad? Si es así, ¿por qué no danzamos desde y con ellas? ¿Es posible palabrear la danza/danzar las palabras?

La sonoridad es una cualidad de la sensación auditiva que permite apreciar la mayor o menor intensidad de los sonidos y nos hace referencia a un proceso físico. Mas si nos referimos a la poesía, a la música y a la prosa, la sonoridad es una medida subjetiva de la intensidad del sonido y del ritmo, la forma que finalmente puede evocar emociones, crear atmósferas y generar cadencias. Un poema se vuelve sonoro por cómo organiza los fonemas y la métrica, al igual que la música lo hace con sus elementos. Aliteraciones, asonancias, rimas, cacofonías, repeticiones, síncopas, articulaciones, matices, tempo, ligaduras, tesituras, timbres, intensidades... hacen posible la construcción de la sonoridad.

En la página web Sul Ponticello, en el espacio “Pensar con los oídos”, de Marina Hervás, dedicado a explicar algunas posturas teóricas con respecto a la música del siglo XX, encontramos el artículo “Tara Rodgers: feminismo, tecnología y sonido” y un comentario sobre un festival valenciano que se articula en torno a la voz y el territorio acústico. De estos textos son robadas varias reflexiones que interesan por el sentido político y de comunidad que le confie-

ren al sonido y, por tanto, a la voz, tema que viene preocupándonos desde que no logramos explicar del todo por qué hay voces/sonidos que envuelven y otros no, y por qué a la mayoría de las personas no les gusta escuchar su voz, incluso la detestan, y por qué la escucha atenta está casi anulada en estos tiempos “líquidos” y, obviamente, su relación con el movimiento.

Oír

Primero hay que ser capaz de esperar. Esperar en silencio.

Esperar en silencio y escuchar.

Al acecho de la melodía, la visión, la historia.

No hay que forcejear con ella ni empujarla,

sino esperar, escuchar

y estar listo para cogerla

cuando se acerca. Se trata de un acto de confianza.

ÚRSULA K. LE GUIN

El visuocentrismo de la cultura occidental opera y se centra en la representación visual, esto implica la distancia entre sujeto y objeto. Se suele decir “aléjate un poco para que puedas tener la suficiente distancia para entender mejor el panorama”. Parece que esta distancia garantizaría la “objetividad y racionalidad” frente a la “emoción y subjetividad” de lo sonoro, explica Marina Hervás, estudiosa del sonido. Para que la vibración —constituyente de lo sonoro— sea, se requiere de la cercanía de los cuerpos, cuerpos múltiples e interdependientes entre los que no habría un dominio del sujeto hacia el objeto. Atender a la vibración provocaría que la escucha sea una “forma especializada de tocar [*touch*]”, pues implica una determinada forma de *estar* de los objetos y una ampliación de lo táctil, una interacción de lo que vibra y lo que produce la vibración, que no es captado por lo visual pero que queda como resto en el sonido, explica la autora.

... “escuchar (desde) el cuerpo significa escuchar *crudeza* y su llegar a ser” donde, al menos, se dan las siguientes “especificidades y aglomeraciones de las [siguientes] cualidades”: identidad, intimidad, hechos existenciales compartidos, tactilidad articulada, género y sí mismo, memoria y disciplina, entre otros. ...

...el cuerpo sonoro no se agota en el cuerpo que vibra, sino que necesariamente se articula en el cruce con otros cuerpos, tanto los oyentes como los que generan vibración. Justamente este carácter relacional es donde Tara Rodgers asume que es lo que hace a los sonidos “políticamente resonantes” en la medida en que son “abstracciones de lo social” que los posibilitan. Para ella, los sonidos fundamentalmente serían corporeizaciones de “experiencias y comunidad”. Su crítica, fundamentalmente, estaría dirigida a reflexionar por qué no hay reflexividad con respecto a la propia experiencia de la escucha como parte de esa interacción que posibilita lo sonoro. Tal ejercicio de reflexividad nos articularía como “transductores sociopolíticos” [*sonic-political transducers*] en la medida en que: “el sonido y la música son absorbidos por los individuos –en variadas formas de conciencia e interpretación– y, entonces, convertidos en modos cinéticos [*kinetic*] y sociales de tomar partido [*engaging*] con los demás”. (Hervás, 2019)

Al comienzo de la *Metafísica* se dice que, de entre todos los sentidos, la vista es el primero y más importante, porque da a conocer la mayor parte de las diferencias. Pero en otro pasaje Aristóteles atribuye la primacía al oído. En efecto, nuestro oído puede oír el lenguaje y, merced a ello, no solo puede dar a conocer la mayor parte de las diferencias, sino, en suma, todas las diferencias posibles. Esta universalidad del oído llama la atención sobre la universalidad del lenguaje, afirma el filósofo Gadamer.

Ahora, pensemos a la voz no solo como mensaje, sino como sonido, resonancia. Si lo que caracteriza a la poesía es la tonalidad,

en la medida en que esta abre la posibilidad a una conmoción estética que tiene efecto en el cuerpo, es decir, si la poesía es resonancia en el cuerpo, aparece entonces como claro que “si hay poesía, hay acotamiento de goce” (p. 71), nos dice Iris Zavala (2009). Solemos entonces entender a la voz como parte del campo sonoro, pero también como metáfora. Nos recuerda Hervás, frases como “dar voz a”, “las voces de una generación”, “la voz interior”.

Hay algo de lo vocal, lo *fónico*, perdido a favor del *logos*. Y es que nuestro saber se ha constituido, en buena medida, a costa de la imposición del *logos* frente a todo lo demás. Incluido el *phonos*. Así que la pregunta que arroja la voz es sobre sí misma en tanto *phonos* sin un *logos* que satisfacer de entrada. (Hervás, 2019)

Es decir, superando la clausura semántica de la que habla Montalbetti, no solo en cuanto a las palabras, sino también a los sonidos. Spinoza decía en su *Ética* que aún habría que determinar lo que puede un cuerpo. Habría, quizá, que preguntarse, en esta línea, qué puede una voz, insiste Hervás. Y sabemos que cuando Spinoza nos conmina a revisar la potencia de los cuerpos, habla de esa capacidad para generar comunidad y ética... y la voz no está separada del cuerpo, es cuerpo; “...la poesía habla mejor y más propiamente por medio de los oyentes, de los espectadores —o incluso de los lectores— que por medio de los recitadores, los actores o los declamadores” (Gadamer, 2018, p. 31). De esta frase de Gadamer nos valemos para preguntarnos si el que habla ¿canta, cuenta, es una figura central, cuál es el papel de quien escucha? El rol de quien escucha no es absolutamente pasivo. “Lo que dirige el relato no es la voz: es el oído” (Calvino, 2015, p. 143). Y si todo proceso cultural es construcción de una comunidad y si toda comunidad es una construcción cultural, se podría afirmar que la sensibilidad o capacidad de escucha también es una construcción que convierte a un individuo en oyente y a ese oyente en coautor. Me resuenan los “jaleos” del flamenco, convocando al duende que posee a quien baila. Sin esas voces se nos escapa la magia.

El oído interno

“Si lenguaje y silencio se entrelazan en la enunciación de la palabra, también puede decirse que todo enunciado nace del silencio interior del individuo, de su dialogo permanente consigo mismo”.

DAVID LE BRETON

“No oigo, no oigo, soy de palo, tengo orejas de pescado”, repetía un personaje de la televisión. Tapaba sus oídos: no quería escuchar un regaño, con la idea de ser de palo o ser en parte animal, se deshumanizaba, perdía la capacidad de oír. Pero es imposible, los oídos no tienen párpados y no se pueden cerrar como hacemos con los ojos. “Su única protección es un elaborado sistema psicológico que filtra sonidos indeseables para permitir que nos concentremos en aquello que realmente deseamos escuchar. El ojo apunta hacia fuera; el oído se dirige hacia adentro” (p. 12), nos dice Murray Schafer (1972). Y es precisamente lo que quien escribe debe hacer cuando su madre lee porque le cuesta hacerlo en silencio. Por años en su ejercicio docente enseñó a leer haciendo que digan las palabras acompañando cada sílaba con una palmada y donde hubiese un acento la palmada debía también acentuarse. Quizá allí se encuentre la raíz del interés por la relación palabra-voz-movimiento.

El filósofo Gadamer recuerda que para escribir necesitaba mover los labios como si estuviese hablando porque tenía la necesidad de oír lo que lee. “De lo que se trata es, pues, de volver a convertir lo escrito en lenguaje y del oír asociado a esa reconversión”. Cuando la imprenta se impuso se impuso también, por sobre la conversación, el espacio íntimo y silencioso de la lectura². Para Gadamer la lectura es

[una] especie de representación ante un escenario interior ...
una forma intermedia entre la ejecución real sobre el esce-

2 A propósito de lo oral José Sánchez dedica un artículo interesante al “retorno” de la oralidad y la conversación íntima en la escena contemporánea. Publicado en la revista Artea: “El lenguaje oral y las artes escénicas”.

nario y esa ejecución sobre el escenario interior que, de ningún modo, es una ejecución, sino únicamente un oír interior el hacerse sonido del lenguaje. ...No sólo se lee el sentido, también se oye. No falta, pues, razón para hablar, como hace Goethe, de una ejecución interior. [...].

Por muy adecuada que sea cualquier reproducción de una poesía por medio de la voz, sólo el oído interno puede hacer audible la pura idealidad de la configuración. Es como si la contingencia de lo material, que es inherente a la voz que recita, a su entonación de la frase y a la posición de los acentos, hiciera perceptible un resto insoportable de arbitrariedad y capricho que el oído interno, que es, todo él sólo oído, rechaza. Sólo en el oído interno son plenamente uno la referencia de sentido y la forma del sonido. (Gadamer, 2012, pp. 70, 74, 80, 102)

En resumen, nos dice que no se trata de que haya que ver para descifrar lo escrito, sino que lo que importa es que hay que oír lo que dice lo escrito. Para los músicos talvez sea una obviedad no así para quienes danzan.

Espacio exterior-territorio acústico-punto de vista/punto de escucha

Ahora, los cuerpos conviven en un “espacio”. Para hablar de ello acudo al concepto de “territorios acústicos”, acuñado por los artistas sonoros contemporáneos, quienes lo proponen más allá de una geografía concreta —“mi” ciudad o “mi” barrio, que denotan propiedad—, como dimensiones de la experiencia cotidiana del sonido, y en su calidad de experiencia afirman que puede ser un medio de transformación social y personal. En concreto, invitan a “pensar en la dimensión política del espacio haciendo una reflexión crítica del mismo a través del sonido y, más específicamente, de la definición

de lo público y lo privado”. Yo añadiría, del mundo sonoro exterior y del interior. ¿Existe esta dicotomía?

Esta dimensión sociopolítica que comienza desde la propia experiencia, desde la que nos distanciamos a través de la atención a lo sonoro, e implicaría el escrutinio de prácticas locales. Se trata, por tanto, de considerar cómo se *comparte* el espacio o, más aún, cómo se construye ese espacio a compartir desde lo sonoro, que incide en la identidad inserta en un “tejido social” donde se hilvanan “sonidos locales, la cultura sonora, la memoria auditiva y los ruidos”. El espacio, por tanto, “no contiene cosas”, sino que en tanto esas cosas —entendidas dentro de la indeterminación de suyo que porta el sonido— se constituyen solo como relacionales, el espacio estaría siempre en tensión consigo mismo, renunciando a las garantías que le eran otorgadas desde lo visual. (Hervás, 2019)

Con el ingreso de las experimentaciones en artes visuales y sonoras se deconstruye la partitura tradicional y se proponen nuevas combinatorias sonoras, esto amplía las posibilidades de *re-presentación* y, sobre todo, de *re-significación* del objeto sonoro. Esto implica que surja una nueva forma de mirar/leer las grafías y mapas sonoros, “con el fin de reorientar ya no sólo el punto de vista sino el ‘punto de escucha’” (González, 2008, p. 383). La perspectiva sonora nos invitaría a crear nuevas formas simbólicas de expresión y a una nueva “actitud de lectura”, que demanda una atención menos logocéntrica, más visual y auditiva. Sobre esto surgió un ejercicio de partituras sobre la piel, por mencionar uno de los descubrimientos colectivos del laboratorio.

Conclusiones

Desde este universo de los artistas sonoros la propuesta fue acercarnos a una nueva manera de ver nuestro oficio, el de movernos, conocido como danzar, es decir, como cuerpos vibrantes-vibratorios, de

los que emerge una energía, una cultura sonora, una memoria cargada de imágenes, pero sobre todo de la relación más horizontal que es la memoria del escucha o “escuchante” que es, a su vez, nuestro cuerpo y el cuerpo del otro/a sobre el que rebota, repercute “nuestro” decir/hacer. Todo en contra de la sordera o de la escucha líquida, como diría Baumann.

Reparando en el título de este trabajo, “Lo no traducible”, vemos que ya da cuenta de la postura que nos atraviesa. ¿Qué es eso no traducible, la danza (el movimiento) o la palabra (el sonido, su grafía)? Esperamos haber comprobado que ambas. Palabra y movimiento se enriquecen de esa imposibilidad, lo cual no significa que no haya un espacio más rico al que acudir, al que llamaremos “de correspondencia”, donde sus semiosis revisitadas, removidas, dislocadas, mixturadas, se hibriden de tal manera que se produzcan lenguajes inclasificables. Correspondencia implica un diálogo, responderse los unos a los otros, como cuando escribíamos cartas u otros artilugios para mantener el contacto.

Nos gustaría llamar a los resultados de este trabajo laboratorio como “mestizos”, en el sentido que le da Lugones: la mestiza es una metáfora de la impureza y por eso mismo espacio de resistencia. “En este juego de afirmación y rechazo la mestiza es inclasificable, inmanejable. No tiene partes puras para ser ‘tenida’, controlada” (Lugones, 1999, p. 238). También nos gustaría llamarlos “infieles”. Los ejercicios experimentados se pensaron en función no de encontrar modos de traducción sino de transcreación. Haroldo de Campos dice que se trata de un revolver “las entrañas, para traerlas nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diverso” (1967, p. 31). La traducción fiel no es posible ni siquiera entre lenguajes similares, la traducción es un acto de infidelidad hacia el “original”. Pero nadie es infiel a aquello que no ame, a aquello que no se le haya hecho una promesa. Con estas reflexiones se fue trabajando el laboratorio que culminó con la elaboración de una batería de ejercicios y su guía de aplicación, que está disponible en el repositorio de la Universidad de las Artes, de Guayaquil, Ecuador. Cada ejercicio refleja la búsqueda de una hibridación de lenguajes.

En el caso de la danza y la literatura, de la palabra y el movimiento —todas con sus implicancias sonoras y sónicas—, ¿cuál es el original posible de abandonar o traicionar? Para nuestras búsquedas necesitamos tachar la idea de original, para anular también la idea de posible traducción. Buscamos más bien plantear entre las categorías originalidad y traducción (o adaptación), otra vez la mediación de la cinta de Moebius. Volvemos a Marguerite Duras y le decimos a su “no es posible escribir sin la fuerza del cuerpo”: no es posible danzar sin la fuerza de la palabra y sus implicancias gráficas y sonoras.

Resulta interesante el juego de apropiación orgánica de códigos que no busca traducir, interpretar, mucho menos representar. Visto así, creemos posible palabrear-sonar la danza y danzar-sonar las palabras, si empezamos por diluir las categorías danza y literatura, y de paso la categoría música. Y nos asumimos como “cuerpos textualizados” y entendemos texto como tejido. He aquí el hallazgo central de nuestro laboratorio.

Ante la pregunta de qué necesidades o circunstancias colocaron a los danzantes en situación de abandonar la/su voz, las palabras, los susurros, exhalaciones y balbuceos... su alma sonora, creemos que el estudio para responder requeriría de más tiempo e investigación, sobre todo en nuestros territorios marcados por circunstancias particulares. Sin embargo, atisbamos que sigue presente el logos como autoridad. Es lo que los cuerpos participantes del laboratorio denotaron. Cuando la palabra se desdibuja en su sonoridad o en su grafía, o el movimiento se trastoca y dejan de ser “entendibles”, se producen bloqueos. Los procesos pedagógicos que caracterizan a nuestra educación siguen siendo coloniales, imponen la idea de una autoridad que nos dice qué hacer y cómo hacerlo y esta autoridad es la única permitida de hablar. Quien es dueño de la palabra es quien manda y esto ha devenido en movimientos escénicos que tienen clara su lucha contra dicho logocentrismo, contra la capitalización de la palabra y de los cuerpos; pero, lastimosamente, también ha provocado estados corporales carentes de la riqueza de la palabra sonora y su aliento, así como palabras vacías de cuerpo y potencia. Tras la recuperación de estados más orgánicamente sonoros y móviles va la serie de ejercicios experimentados en “Lo no traducible”.

Bibliografía

- Calvino, I. (2015). *Las ciudades invisibles*, Siruela.
- De Campos, H. (1967). Da tradução como criação e como crítica. En *Meta-linguagem: Ensaio de teoria e crítica literária* (21-38). Petrópolis: Vozes.
- Duras, M. (1994) *Escribir*. Tusquets.
- Gadamer, H. (2018). *Arte y verdad de la palabra*. Paidós.
- González Aktories, S. (2008). Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis. *Acta Poética* 29 (2).
- Hervás, M. (2019). La voz, el territorio acústico y Llorenç Barber. *SULPONTICELLO*. <https://3epoca.sulponticello.com/ensems-2019-la-voz-el-territorio-acustico-y-llorenc-barber/>
- Hervás, M. (2019). Tara Rodgers: feminismo, tecnología y sonido. *SULPONTICELLO*. <https://3epoca.sulponticello.com/tara-rodgers-feminismo-tecnologia-y-sonido/>
- Lugones, M. (1999). *Pureza, impureza y separación*. *Feminismos Literarios*. Arco Libros.
- Luria, A. (1974). *El cerebro en acción*. Fontanella.
- Nancy, J. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. *Extensión del alma*. La Cebra.
- Sánchez, J. (1999). El lenguaje oral y las artes escénicas. *Revista Posdata*, 26-28.
- Schafer, M. (1972). *Limpieza de oídos*. *Notas para un curso de música experimental*. Ricordi Americana.
- Serrat, L. (Acceso 30 de julio de 2023). Bailar el proceso del duelo, *Diario La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200116/472924461878/andres-corchero-danza-mercato-de-les-flors-butoh.html>
- Zavala, I. (2009). *La (di)famación de la palabra*. *Ensayos polémicos de ética y cultura*. Anthropos.

Material audiovisual

- Montalbetti, M. La mesa de Ishigami y la idea del poema. Estudio TV Facultad de Comunicación y Letras UDP, 17 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=OeuZ3EF3dvY>

Literatura, cine y *rock*: manifestaciones filosófico-culturales en contra de la guerra

Literature, cinema and rock:
philosophical-cultural manifestations against war

José Manuel López D' Jesús
lopezjose@gmail.com

Gerardo J. Valero Sánchez
pantarei472@gmail.com

Universidad de los Andes (Venezuela)

RESUMEN

Esta investigación tiene la pretensión de acercarse al problema de la guerra desde los elementos filosóficos que se generan con base en las manifestaciones artísticas. Tal es el caso de la música, la literatura y el cine; por tanto, se hace necesario afirmar que este estudio se circunscribe en el ámbito de la filosofía del arte. En materia musical, en especial el *rock*, se presenta el contenido de *Hey, Hey, Rise Up!* (Pink Floyd, 2022); *One* (Metallica, 1988); y *Civil War* (Guns and Roses, 1993), para examinar el significado de las letras y su funcionalidad como artefacto sonoro y vehículo que pone en evidencia el conflicto bélico. En lo referente a la literatura y el cine, se exponen las visiones en contra de la guerra desde los propios personajes, que son parte activa en el conflicto bélico en películas, y se definen a partir de este. Para tal fin, se enseña la visión desde la épica y el teatro trágico hasta el llamado séptimo arte, el cine, particularmente su género bélico. La finalidad es mostrar las contradicciones que nacen en el ser humano ante la realidad de la confrontación. Todo esto lleva a replantear la guerra como involución del hombre a nivel ontológico y ético.

PALABRAS CLAVE: guerra, música, cultura, cine, literatura

ABSTRACT

The following investigation has the pretension of approaching the problem of war from the philosophical elements that are generated based on the artistic manifestations, such is the case of music, literature and cinema; therefore, it is necessary to affirm that this study is circumscribed in the scope of the philosophy of art. In musical matters, especially rock, the content of *Hey, Hey, Rise Up!* (Pink Floyd, 2022), *One*, (Metallica, 1988) and *Civil War*, (Guns and Roses, 1993), will be presented in order to examine the meaning of the lyrics and their functionality as a sonorous artifact and vehicle that highlights the war conflict. Regarding literature and cinema, the visions against war will be exposed from the characters themselves, who are an active part of the war conflict and are defined by it. To this end, the vision will be taught from the epic and tragic theater to the so-called seventh art, the cinema, particularly its war genre. The purpose is to show the contradictions that are born in the human being before the reality of confrontation. All this leads to rethink war as an involution of man at an ontological and ethical level.

KEYWORDS: music, literature, philosophy, war, culture

Introducción: sonidos e imágenes en contra de la guerra

Existen varias maneras de abordar la filosofía. Uno de sus centros neurálgicos es pensarla en función de las prácticas culturales propias de su contexto histórico-político-social, y de la repercusión que tiene sobre ella el arte como vehículo-objeto cargado de sentido. De esa manera, la música, el cine y la literatura se convierten en tres medios, pero también en tres caminos logrados por las personas para comprender e interpretar aquella manera de ser y ejercer estas prácticas cotidianas.

El siguiente esfuerzo teórico tiene como propósito ofrecer un acercamiento para entender la función estética y política del arte en contra de la guerra. Esto se realiza a partir del ejercicio intermedial, el contacto y el diálogo de obras capitales en la humanidad, como la *Iliada* o *Los siete contra Tebas*, así como el mensaje de filmes como *Good Morning, Vietnam* o canciones como *Hey, Hey, Rise Up!*, de Pink Floyd.

Aceptando la cultura como un dispositivo en constante movimiento, se entiende la naturaleza heterogénea de las prácticas, las ideas, su complejidad como forma total de vida. Barker (2001) apunta:

El concepto de cultura es una de las dos o tres palabras más complicadas del idioma inglés. De hecho, es mejor no insistir en la pregunta “¿qué es la cultura?” sino más bien preguntar cómo hablamos de cultura y con qué fines. Cultura ha sido descrita diversamente como ‘cultivo’, como ‘una forma completa de vida’, como un ‘lenguaje’, como ‘poder’ y como ‘herramienta’, etc. Es decir, la abstracción “cultura” cubre una variedad de formas de ver la conducta humana y puede utilizarse para una variedad de propósitos. (p. 18)

El postulado barkeriano facilita el entendimiento del concepto de cultura en su naturaleza dinámica del cómo y con qué fines. Para ello, vale pensarlo desde lo musical, lo literario y lo cinematográfico, como tres enunciados categóricos útiles para referirse a objetos que

se relacionan—dialogan con distintos medios para ampliar los intercambios y los discursos interculturales. ¿De qué manera coexisten estos elementos? Efectivamente desde la manera híbrida¹, aceptada como la forma de ser y hacer: permite el entrecruzamiento de discursos musicales, literarios y cinematográficos que sirven como fundamentos teóricos para esta contribución presentada a continuación.

La épica homérica y la guerra: el caso Aquiles

Canta, diosa, la cólera aciaga de Aquiles Pélida, que a los hombres de Acaya causó innumerables desgracias y dio al Hades las almas de intrépidos héroes cuyos cuerpos sirvieron de presa a los perros y pájaros de los cielos; que así los designios de Zeus se cumplieron desde que separáronse un día, tras una disputa, el Atrida, señor de los hombres, y Aquiles divino. (Homero, 2000a, p. 3).

En la cita se percibe la relación entre la música y la narración —sea a través del teatro, cine, televisión, radio o, en este caso, la narración épica—: Homero, primer gran “cantaor”² de Occidente, se vale de la música para expresar uno de los acontecimientos más seductores y atrayentes en el tiempo, la guerra de Troya. Hoy que la invasión rusa a territorio ucraniano despierta las hostilidades entre Oriente (Rusia) y Occidente (Ucrania con el apoyo de las potencias de la Organización del Tratado del Atlántico Norte, OTAN), podemos decir que es el conflicto entre las huestes del rey Agamenón —con Aquiles como su guerrero más avasallante— y las del soberano Príamo —con su

¹ Es un término desarrollado por pensadores como Román de la Campa en textos como *Híbridez Posmoderna y transculturación política de montaje en torno a Latinoamérica* (1998); Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (1994); y Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (1990).

² El cantaor es de origen español —de la región de Andalucía— y sirve para referirse a un cantante (o poeta) que narra hechos del folclore, la cultura popular, a través del cante flamenco o el originario cante jondo. Respetando las divisiones en el tiempo, Homero realiza la misma acción que los cantaores andaluces. Él es un aedo: un poeta que mediante la utilización del canto y la lira narra sucesos del folclore griego, en este caso, las gestas de los héroes aqueos y troyanos.

hijo Héctor como su defensor más importante— el primer gran antecedente.

Los sucesos, que se encarga de narrar Homero durante veinticuatro cantos, muestran los diferentes momentos que se dan en la confrontación entre griegos y troyanos: los vaivenes de una guerra que en ocasiones favorece en victorias a los primeros y en otras premia a los segundos. Sin embargo, es de una fortaleza conmovedora el canto XVIII, cuando Aquiles, el héroe más insigne de todo ese mundo de sangre, es capaz de alzar su voz contra la violencia, esto al saber la muerte de Patroclo:

¡Ojalá la Discordia perezca entre dioses y entre hombres y con ellos la Ira que al hombre sensato enloquece, pues igual en dulzura a la miel se introduce en el pecho de los hombres y en ellos se crece lo mismo que el humo!” (*Ibidem*, p. 344)

Este llamado al cese de las hostilidades —que también reclamarán la vida del guerrero de los “pies ligeros”— nos muestra las calamidades que se viven en una confrontación de este tipo, sin la necesidad previa de vivirlo en carne propia por muy lejano en el tiempo que se nos manifieste Troya, o por muy distante en el espacio (si hablamos de nuestro presente) que nos parezca el conflicto ruso-ucraniano.

Las consecuencias: una ciudad quemada y aniquilada, innumerables bajas de héroes, que en la muerte muestran su fragilidad humana y sus ansias de vida. Esa realidad de un lamentable y desgarrador patetismo, va a ser entendida de mejor forma en el diálogo entre Odiseo y el fantasma de Aquiles en el Canto XI de la *Odisea* homérica (2000b):

>>—¡Oh tú, Aquiles Pélida, el mejor de los hombres de Acaya! Vine aquí a visitar a Tiresias, pidiendo consejo sobre cómo volver a encontrarme en la aspérrima Ítaca. No he podido acercarme aún a Acaya, ni he entrado siquiera en mi patria, pues siempre y sin tregua padezco infortunios. Más no hay hombre ni habrá tan feliz como tú eres, Aquiles, puesto que antes, en vida, te honraban

los hombres de Argos como a un dios, y ahora aquí sobre todos los muertos gobiernas, y por esto, ¡Oh Aquiles!, no debe apenarte estar muerto.

>>Dije así, y en seguida él repuso con estas palabras:

>>--No le des tu consuelo a mi muerte, Odiseo magnánimo. Más quisiera ser un labrador en la tierra de otro, de quien bienes no tiene y apenas procura a su vida, que ser rey y mandar sobre todos los que fenecieron. (pp. 183-184)

Acá el gran guerrero va más lejos y parece denigrar de su condición al preferir ser un hombre de “escaso valor” como un labrador a uno magnánimo, que es su condición, por la cual, sin embargo, está condenado a morir joven y no ver realizado a los suyos, como a su hijo Neptólemo. Hasta este hombre “condenado” a la grandeza a partir de la empuñadura de sus armas es capaz de reconocerse en el amor a los otros (familia, amigos) y no en la sed de la violencia de la guerra.

Tal resolución tomada por Aquiles es una posición política, pero lo mismo la asumida por Agamenón y Príamo como reyes, o Menelao, Héctor o cualquier otro gran príncipe-guerrero. Esta desmitifica al héroe y eleva al hombre porque desafía lo establecido al preferir la paz antes que la confrontación bélica, o al anhelar la vida laboriosa del labrador en vez de la vida-muerte del que empuña las armas.

A partir de aquí, podemos inferir que la ética del guerrero se construye (ontología y gnoseología) en su lucha con el otro, en saber hacer la guerra; el deber ser (ética y política) es alzarse por sobre los demás. La visión de mundo es tanática, se vive para aniquilar y ser aniquilado (lo idóneo) por la lanza, espada o flecha. En las palabras de Aquiles, esta pierde fuerza ante la ética del hombre (racionalista y a la vez vitalista): se hace (ontología y gnoseología) en la relación-armonización con el otro. Su deber ser (ética y política) implica buscar puntos de encuentros y de diálogo y construir ciudadanía (participación de todos en las decisiones que atañen a la *polis*). La visión de mundo es vital porque la existencia es el mayor bien (lo idóneo) del que gozan los hombres.

El teatro trágico también se pronuncia: la lucha de los hijos de Edipo

En esta tumba yace Esquilo, hijo de Euforión. / Ateniense, muerto en Gela, la rica en trigo. / De su valor que hable el afamado bosque de Maratón, / y el Medio de larga cabellera, que bien lo ha probado (Cuenca, 2007, p. 11).

El epitafio citado por el profesor español Luis Alberto de Cuenca pertenece al primero de los grandes trágicos, Esquilo. En él se lo muestra como un hombre que antepuso a la nación por sobre el individuo. Sin embargo, si en el campo de batalla defendió con honores el territorio griego fue en sus composiciones teatrales donde elevó el espíritu humano a lugares inmarcesibles, al punto de que su arte —junto al de Sófocles y Eurípides— no ha logrado ser igualado, por esta y otras razones, el inglés Gilbert Murray lo considera el padre de la tragedia (Murray, 2013).

Del combatiente de Maratón (como lo titula Cuenca) conservamos siete tragedias, pero en dos de ellas nos muestra los asuntos de la guerra: los *Persas*, la más antigua de las piezas completas de este género conservadas; se representó en el 472 a. C. aproximadamente. En ella los fracasados invasores van reconociendo la grandeza de la Grecia —y en especial Atenas— que empieza a convertirse en el imperio dominante, y *Los siete contra Tebas* (467 a. C.), donde se da la aniquilación fratricida entre los dos hijos del desdichado Edipo: Eteocles (el rey protector de la ciudad) contra Polinice (el invasor con ansias de tomar el trono de su hermano): “Yo iré contra él; príncipe contra príncipe; hermano contra hermano; enemigo contra enemigo” (Esquilo, 2007, p. 97).

Las palabras de Eteocles, enseñan lo que un hombre puede llegar a concebir en tiempos de oscuridad: la misma sangre se vuelve enemiga y lo mejor es hacerla sucumbir o sucumbir ante ella. Volviendo a nuestro presente, retumban los “cañones” que se escuchan en territorio ucraniano.

Sangre es que puede expiarse. ¡Pero la muerte de dos hermanos así, suicida!... No hay vejez para tal mancha ... Es un cruelísimo deseo ese que te punza y muerde y te incita a cometer un homicidio de bien amargos frutos; a derramar una sangre que para ti es sagrada. (*Ibidem*, pp. 97-98).

El Coro de mujeres tebanas son la búsqueda de razón en este universo irremediabilmente fatal, donde el asesinato de Polinice por Eteocles y viceversa no es más que “fuera de mí, como una *thyada*, rompo en funerario canto, vertiendo lágrimas sobre los ensangrentados cuerpos de los que tan miserablemente han acabado” (*Ibidem*, p. 103), porque en las situaciones de este tipo no hay vencedores y vencidos, todos pierden de alguna manera, sea entre “enemigos” extranjeros (Grecia vs. Troya) o “enemigos íntimos” (los hijos de Edipo, los rusos y los ucranianos).

Los herederos de Homero y Esquilo: el cine

El teatro constituye una de las formas más logradas que han creado los hombres para mostrar su mundo y las inquietudes que a partir de él nacen. Podemos decir, teniendo en cuenta la época en que se erige por encima de las otras artes (plásticas y literarias), que es el “primer” medio de comunicación masiva³. Esto si se consideran las representaciones en las fiestas dionisiacas y las leneas en la Grecia clásica, que eran tan esperadas como lo sería hoy el estreno de una película o la nueva temporada de una serie televisiva. Aparte, a tra-

³ “Pero el espectáculo verdadero es el público [...] La entrada es de pago, pero quien no tiene los dos óbolos para el billete lo recibe gratis del Gobierno. Por lo tanto, acuden a familias enteras, a dinastías, a manadas. En el umbral, los sexos se separan y las cortesanas disponen de un recinto aparte. El espectáculo dura un día entero desde el alba al ocaso; y en escena se suceden cinco obras: tres tragedias, habitualmente, una comedia satírica y un monólogo” (Montanelli, 1960, https://rubendela fuente.weebly.com/uploads/2/1/7/4/21740022/montanelli_indro-historia_de los_griegos.pdf)

vés de las obras se exponían los acontecimientos que estaban en la palestra de la *polis*. Obras como las *Troyanas*, de Eurípides, o *La paz*, de (su “archienemigo”) Aristófanes, eran capaces de alzar la voz contra la guerra del Peloponeso⁴.

Uno de los grandes herederos del teatro, a partir del siglo XX, es el cine, que, a su vez, se divide en una cantidad considerable de géneros, entre ellos encontramos el cine bélico: películas que en su mayoría mezclan el drama y la acción (*Platoon*, *Salvando al soldado Ryan*) y en ocasiones también dan cabida a la comedia (*Good Morning, Vietnam*; *Bastardos sin gloria*). Sus argumentos buscan despertar la conciencia de los espectadores sobre lo que es la guerra y las consecuencias que desde lo individual y lo colectivo genera en los hombres.

Platoon (*Pelotón*) y *Good Morning, Vietnam* (*Buenos días, Vietnam*, para América Latina) están inspiradas en el conflicto que, probablemente, generó más posiciones encontradas en el siglo XX: la guerra de Vietnam, cuando los Estados Unidos de Norteamérica decidieron emprender la lucha contra el comunismo y el Frente Nacional de Liberación de Vietnam (Vietcong) en esta región de Asia. La invasión a territorio vietnamita a mediados de los 60, llevada a cabo en el mandato del presidente Lyndon B. Johnson, produjo aprobaciones como críticas en el propio territorio estadounidense y a nivel global.

En el suelo estadounidense, el *Free Speech Movement* (Movimiento por la Libertad de Expresión), con orígenes en la Universidad de California, Berkeley, y el crecimiento del movimiento *hippie* fueron dos de los precursores de las críticas al Gobierno sobre tal invasión. Famosa es la escena de la película *Forrest Gump*, cuando Tom Hanks, en el papel protagonista y vestido con el traje de gala del ejército, es “reclutado” por una manifestación *hippie* en Washington D. C. para dar un discurso en contra de la guerra de Vietnam.

En *Pelotón* y *Good Morning, Vietnam*, el argumento se desarrolla en la propia zona del conflicto y también nos deja escenas para

⁴ La guerra fratricida entre Esparta y Atenas, que termina con la derrota de esta última. El mejor testimonio de estos acontecimientos lo deja expresado el historiador Tucídides en su monumental obra *Historia de la guerra del Peloponeso*.

reflexionar sobre aquello que decía el de “los pies ligeros” del perecer de las guerras. En la primera, la quema de una aldea vietnamita (destrucción del lugar, asesinatos y violaciones) por parte de las huestes del sargento Barnes, muestran la deshumanización de los hombres. Pero entre esa degeneración, el sargento Elías trata de poner un freno a semejantes acciones, lo que lleva a que posteriormente sea asesinado por el propio Barnes.

Acá vemos dos posiciones encontradas dentro del propio ejército: los que solo entienden que todo lo que sea diferente hay que aniquilarlo. Mientras que la otra posición (la del sargento Elías y quienes lo siguen) es una que busca entender que no todo lo diferente es necesariamente un enemigo y llegan a cuestionarse si el enemigo realmente lo es, también si en la guerra todos son víctimas aun cuando se crean victimarios. El individuo se pregunta desde su existencia presente, ahonda en la psicología a partir de la confrontación que comienza a tener consigo, el supuesto aliado y el supuesto enemigo. La fortaleza de su reflexión ética es puesta a prueba en ese momento, al punto de que el personaje de Charlie Sheen analiza (a través de las cartas que envía a sus familiares) en qué medida el hombre se olvida de sí y comienza a actuar como una bestia (una contradicción ontológica).

En *Good Morning, Vietnam* pasa algo similar con el personaje de Robin Williams (protagonista), un locutor de radio cuya finalidad es entretener a las tropas mediante la música y los chistes. Pero a medida que va conociendo la realidad que se vive en Vietnam también comienzan los cuestionamientos sobre la validez de lo que allí sucede, tanto del bando estadounidense como del Vietcong. Una escena que combina perfectamente música y cine es aquella en la que se muestra la confrontación en pleno desarrollo con el tema de fondo *A Wonderful World*, de Louis Armstrong. El director juega perfectamente con la ironía y hace saber su posición ante lo que fue la guerra de Vietnam y ante las guerras en general.

El concepto de guerra desde la óptica filosófica

Al aceptar la premisa de que todo problema de la condición humana tiene un fundamento filosófico es posible regresar la mirada a la civilización helénica para tomar el concepto de naturaleza humana, su relación con la noción de combate y entrar en diálogo con él, actualizándolo con el contexto actual. Es decisivo hacer notar la relevancia conservada por la filosofía como ejercicio vital para analizar y entender contextos, culturas y dinámicas sociales. En la introducción a la *Historia de la guerra del Peloponeso*, se formula un asunto central para la temática bélica, el par conceptual: *nomos-physis*.

Una de las polémicas suscitada entre los sofistas fue la relación entre φύσις y νόμος (naturaleza y convención). La teoría de Tucídides es que hay un concepto psicológico unitario de naturaleza humana, que es constante en diversas épocas y lugares.

Como observa el biólogo las influencias del mundo circundante en la naturaleza de los organismos, sus condiciones de vida favorables o desfavorables, así orienta el historiador su atención hacia las consecuencias de la descendencia, la educación, la situación social, la guerra y la paz, la pobreza y la riqueza, el poder y la opresión, en la naturaleza de los hombres, y las discrepancias respecto de la situación normal, tanto las superiores cuanto las inferiores. (1986, p. 10)

A la luz de esta referencia cabe interrogarse primero ¿qué es “por naturaleza”? y segundo ¿qué es “por convención”? Nuestra esencia humana y nuestros sentimientos tienden al par de oposiciones conceptuales: guerra y paz. Este binomio se puede concebir como dos senderos unidos y separados de forma permanente. Ambos son conceptos éticos, pero también dialogan con lo religioso. Por ello requieren de un análisis sobre la idea de lo divino y del bien, ¿en qué sentido? Dependiendo del sistema de valores éticos y religiosos manejados en una cultura determinada se concibe la razón del conflicto e incluso su naturaleza convencional.

Desde la tradición filosófica occidental en su reflexión sobre el ser la naturaleza y las leyes divinas, Heráclito, en dos de sus aforismos, señala lo siguiente: “Dioses y hombres honran a los caídos en la guerra” (Heráclito, 1977, p. 206) y “La guerra es el padre y el rey de todas las cosas. A algunas ha convertido en dioses, a otras en hombres; a algunas ha esclavizado y a otras ha liberado” (Heráclito, 1977, p. 220).

Un claro ejemplo de ello es el tema planteado en esta contribución: la guerra Ucrania-Rusia, que merece diversas lecturas. Además de la ética, la religiosa es una de las más relevantes por su carácter masivo a partir del dogma. En este punto se enfoca su pertinencia filosófica a través del valor ético que se le otorgue. ¿La guerra es necesaria para conseguir la paz?, ¿sin guerra no puede haber paz? De modo apresurado se afirma la evidente carga ética y la inevitable presencia de ambos valores en la condición humana, ya que en nombre de un dios el ser humano es capaz de invadir territorios, traicionar, robar y matar.

En aras de proteger la creencia en una entidad —una sustancia superior—, este se encoge por completo y le otorga mayor importancia a una imagen, a un concepto, que a su propia cotidianidad. En otras palabras, pasa por un proceso de alienación donde la razón como instrumento pierde su función sucumbiendo ante el conflicto bélico, guardando unas características particulares expuestas de manera didáctica por Tzu (2009), en su texto *El arte de la guerra*:

Hay que valorarla en términos de cinco factores fundamentales, y hacer comparaciones entre diversas condiciones de los bandos rivales, con vistas a determinar el resultado de la guerra. El primero de estos factores es la doctrina; el segundo, el tiempo; el tercero, el terreno; el cuarto, el mando; y el quinto, la disciplina. La doctrina significa aquello que hace que el pueblo esté en armonía con su gobernante, de modo que le siga donde sea, sin temer por sus vidas ni a correr cualquier peligro. El tiempo significa el Ying y el Yang, la noche y el día, el frío y el calor, días despejados o lluviosos, y el cambio de las estaciones (p. 4).

Posiblemente, la pregunta a formular no es qué significan las guerras, más bien *por qué* se generan los conflictos, y la repercusión que tienen en los lugares donde se generan. Hay varias razones para ello, como el afán de riquezas territoriales, materiales y humanas, la sed por conservar bienes y la ambición. ¿Cómo se determina la voz que origina el conflicto? Todo depende de su lugar de enunciación. Dicho en otras palabras, lo que o quien ocasiona el conflicto y quien lo padece. Por lo general el sujeto paciente de la guerra defiende algo, ese algo es su cultura, sus tradiciones, sus valores, su condición ontológica. Una es la visión de dominación, otra es la visión de la resistencia. Esta última habla del sujeto, sus circunstancias, sus necesidades.

En las próximas líneas se muestran tres canciones que han pensado en distintos momentos el fenómeno bélico para contribuir desde el discurso estético a su denuncia.

Una mirada al *rock* en el juicio sobre la guerra

El *rock*, como forma de expresión cultural, desde sus inicios, en los años sesenta del siglo XX, tiene como premisa fundamental defender la libertad plena del sujeto, comprendido como un agente para y con los demás. Desde el 24 de febrero del 2022, a propósito de la invasión bélica por parte de Rusia a Ucrania —conocida como la guerra de Ucrania⁵—, la icónica banda inglesa Pink Floyd lanzó el tema *Hey*,

5 Tras meses de tensiones crecientes entre Rusia y Ucrania, el 24 de febrero de 2022 Vladimir Putin anunció el inicio de una “operación militar especial”. Independientemente de las argumentaciones rusas, el avance del escenario de guerra dejó en claro que Ucrania fue invadida militarmente. Se reportan ataques sobre la población civil, se invoca un alto nivel de violaciones a los derechos humanos, la migración hacia países vecinos alcanzó en mayo de 2022 los 6 millones de personas y las pérdidas materiales son inconmensurables. Frente a este escenario, se produjo un intenso debate entre las corrientes teóricas del mainstream de las relaciones internacionales sobre las causas de la guerra, se evidenciaron tensiones entre el discurso y las acciones de algunos Estados y organismos internacionales y se hizo patente la escasez de información.

Hey, Rise Up. El videoclip proyecta imágenes viscerales sobre aquel conflicto, que armonizan el discurso antibelicista de la letra. En las siguientes líneas del coro se muestra este fenómeno:

Oh, in the meadow a red viburnum has bent down low
For some reason, our beautiful Ukraine is in sorrow
And we'll take that red viburnum and we will raise it up
And we shall cheer for our glorious Ukraine, hey, hey
And we shall cheer for our glorious Ukraine, hey, hey.⁶

En su premisa *No war*, este estilo musical ha intentado darle voz al sujeto subalterno, ese sujeto instalado en las minorías por medio de las tribus urbanas, forjadoras de conciencias sensibles que unen maneras de pensar y de ser con el manto de las ideas; la música y la estética, las escenas y los circuitos del *rock* que gravitan alrededor del mundo son una prueba de ello. La música se convierte en uno de los vehículos narrativos de los acontecimientos bélicos.

Al respecto, puntualiza Tucídides (1986) lo siguiente:

Mas en cuanto a las cosas que se hicieron durante la guerra, no he querido escribir lo que oí decir a todos, aunque me pareciese verdadero, sino solamente lo que yo vi por mis ojos, y supe y entendí por cierto de personas dignas de fe, que tenían verdadera noticia y conocimiento de ellas. Aunque también en esto, no sin mucho trabajo, se puede hallar la verdad. Porque los mismos que están presentes a los hechos, hablan de diversa manera, cada cual según su particular afición o según se acuerda. Y porque yo no diré cosas fabulosas, mi historia no será muy deleitable ni apacible de ser oída y leída. Mas aquellos que quisieren saber la verdad de las

⁶ Oh, en el prado viburnum rojo doblado / Nuestra gloriosa Ucrania / Zazhurilas de levantaremos ese viburnum rojo de/ Alegraremos nuestra gloriosa Ucrania, oye, oye, de/ Alegraremos nuestra gloriosa Ucrania, oye, oye / (Oye, oye). [Traducción propia].

cosas pasadas y por ellas juzgar y saber otras tales y semejantes que podrán suceder en adelante, hallarán útil y provechosa mi historia; porque mi intención no es componer farsa o comedia que dé placer por un rato, sino una historia provechosa que dure para siempre. (p. 33)

Las canciones de John Lennon: *Working Class Hero*, *Imagine*, *Sunday Bloody Sunday*⁷, de Creedance (1969) *Fortunate Son* y *I Want to Break Free* de Queen (1984), forman parte del repertorio existente en la historiografía del *rock* sobre esta temática, dando cuenta de su atributo conservado como vehículo sociocultural que denuncia la injusticia generada por las guerras. Al fijar la atención en el verso “alegráremos nuestra gloriosa Ucrania”, se pone en evidencia la vigencia conservada por el *rock* desde sus orígenes. Vale recordar la relevancia del Woodstock como acontecimiento histórico para entender el imaginario cultural anglosajón.

Para el año 1988, la agrupación norteamericana de *trash-heavy*, Metallica, lanza la canción *One*⁸. La obra puede interpretarse como una reescritura, una puesta en contacto con la película *Johnny Got His Gun* (Dalton Trumbo, 1971). En ella se recrea la práctica eugenésica de los espartanos: lanzar al vacío a los recién nacidos y no aptos por sus condiciones físicas. Así como “haz como Johnny y coge el fusil”, en referencia al protagonista de *Johnny Got his Gun*. En los siguientes pa-

⁷ Esta canción pertenece al álbum *War* editado.

⁸ Los clips del video de *One* se obtuvieron de la película *Johnny Got His Gun* (Jonny cogió su arma) basada en el libro de Dalton Trumbo, quien también dirigió la película en 1971. Este Libro fue basado en la Primera Guerra Mundial. La película es acerca de un soldado que perdió sus brazos y piernas por una granada. Metallica compró los derechos de este filme para usarla en su video. En la introducción se puede escuchar un arma de fuego, explosiones y soldados gritando, lo que representa una escena de guerra. Al final de la introducción se escucha el sonido de un helicóptero. El sonido de una metralleta es representado con la batería. Fue tan difícil para Kirk Hammett hacer el segundo solo de la canción y tan frustrante, que el tercer solo, el cual es más difícil, le resultó más fácil y lo hizo mejor. La banda Korn quiso tocar esta misma canción, pero no quiso interpretar el tercer solo por su gran dificultad. Marcela García, Universidad de los Andes, Arsnova. <https://arsnova.uniandes.edu.co/wordpress4/?p=326>. Consultado el 14 de abril de 2024.

sajes se ilustra esta idea: “Now that the war is through with me / I’m waking up, I cannot see / That there’s not much left of me / Nothing is real but pain now / Hold my breath as I wish for death”⁹.

Al revisar algunos pasajes de las letras sobre las canciones mencionadas se puede aventurar a concebir que existe una suerte de fenomenología o saber de la experiencia de la conciencia en el *rock*. En el caso de *One*, hay una apología a la injusticia. No obstante, si se piensa en el *rock* que precede a la guerra de Vietnam es distinto, ya que puede hablarse sobre una defensa de la victoria minada de simplicidad cotidiana.

En *Civil War*, la composición del grupo norteamericano Guns and Roses, puede explicarse la dialéctica de la experiencia sobre una conciencia que pone en evidencia las injusticias en aras de la religión y conflictos sociopolíticos. Allí vuelve a ponerse de relieve la importancia de la igualdad de los seres humanos.

Look at your young men fighting / Look at your women crying /
Look at your young men dying / The way they’ve always done before /
Look at the hate we’re breeding / Look at the fear we’re feeding /
Look at the lives we’re leading / The way we’ve always done before.¹⁰

Por medio de estos pasajes se puede evidenciar que las guerras, como acontecimientos históricos-culturales, están acompañadas por un *soundtrack*. Se puede recordar las célebres “marchas”, de tal manera que no hay guerra sin “cantos contra el enemigo”. Esta idea se teje en contrapunto con obras de la música académica cuyo eje temático

9 Ahora que la guerra ha terminado conmigo / Me estoy despertando, no puedo ver / Que no queda mucho de mí / Nada es real excepto el dolor ahora. / Aguanto mi aliento mientras deseo la muerte. [Traducción propia].

10 Mira a tus jóvenes peleando / Mira a tus mujeres llorando / Mira a tus jóvenes muriendo / Como siempre lo han hecho antes. / Mira el odio que estamos generando / Mira el miedo que estamos alimentando / Mira las vidas que llevamos / Como siempre lo hemos hecho antes [Traducción propia].

es la paz en referencia a la guerra. En este ámbito vale pensar en *La historia del soldado*, de Igor Stravinski¹¹.

Sobre la guerra, afirma Kant (1795):

Un Estado no es —como lo es, por ejemplo, el “suelo” que ocupa— un haber, un patrimonio. Es una sociedad de hombres sobre la cual nadie, sino ella misma, puede mandar y disponer. Es un tronco con raíces propias; por consiguiente, incorporarlo a otro Estado, injertándolo, por decirlo así, en él, vale tanto como anular su existencia de persona moral y hacer de esta persona una cosa. Este proceder se halla en contradicción con la idea del contrato originario, sin la cual no puede concebirse derecho alguno sobre un pueblo. Todo el mundo sabe bien a cuántos peligros ha expuesto a Europa ese prejuicio acerca del modo de adquirir Estados que las otras partes del mundo nunca han conocido. En nuestros tiempos, y hasta época muy reciente, se han contraído matrimonios entre Estados; era éste un nuevo medio o industria, ya para acrecentar la propia potencia mediante pactos de familia, sin gasto alguno de fuerzas, ya también para ampliar las posesiones territoriales. (p. 3)

Conclusiones

En fin, probablemente la vía más idónea para la construcción real de estas naciones sea la autarquía¹²: que la nación sea capaz de generar sus propios recursos, lo que la invite a ella misma a buscar, desarrollar relaciones armoniosas con otras naciones y no genere relaciones de dependencia o conflicto. He ahí la relevancia del arte, en este

¹¹ Es una obra musical y teatral compuesta por Stravinsky a partir de un texto de Charles Ferdinand Ramuz (escritor suizo). Esta obra está escrita para tres actores (el soldado, el diablo y la princesa) y siete instrumentos: violín, contrabajo, fagot, corneta, trombón, clarinete y percusión. (Monroy, p. 2), disponible en: <https://es.scribd.com/document/456297004/IGOR-STRAVINSKY-Y-LA-HISTORIA-DE-UN-SOLDADO>

¹² Este concepto es acuñado por el filósofo griego Aristóteles en su libro *La política*, y es profundizado por los estoicos.

caso la música, como promotor de paz, y, a su vez, como crítico social en contra de la guerra y todas las consecuencias que lleva implícita: hambre, destrucción, muerte.

Bibliografía

- Cuenca, L. (2007). El combatiente de Maratón. Prólogo a las Tragedias Completas. En *Esquilo. Tragedias completas*.
- Heráclito. (1963). *Fragmentos (edición de Miroslav Marcovich)*. Universidad de los Andes.
- Heráclito. (1977). Fragmento 53. En *Fragmentos*. Madrid: Aguilar.
- Homero. (2000). *Ilíada (edición especial para El Nacional)*. (Trad. Gutiérrez, F.). Planeta.
- Kant, E. (s/f). *La paz perpetua (edición tercer milenio)*. (Trad. Antonio Truyol. Tecnos.
- Kant, E. (2000). *Odisea (edición especial para El Nacional)*. (Trad. Gutiérrez, F.). Planeta.
- Murray, S. (2013). *Esquilo*. Gredos.
- Tucídides. (1986). *Historias de la guerra del Peloponeso*. Orbis.
- Zu, T. (2009). *El arte de la guerra*. Ediciones Paidós

Interactividad en el uso de visuales en la música de @untrielectrico y amigos¹

Interactivity in the use
of visuals in the music
of @untrielectrico and friends

Adina Izarra
Universidad de las Artes (Ecuador)
adina.izarra@uartes.edu.ec

RESUMEN

Los visuales han sido parte fundamental de las presentaciones de la agrupación @untrielectrico desde 2021. La autora explica aquí la filosofía y estética detrás del manejo en vivo de visuales, el contenido aleatorio, la organización de los diseños y de qué manera se relacionan con el elemento de improvisación controlada, así como las demás herramientas programáticas que le permiten crear una participación en la agrupación, produciendo los visuales durante la propia escena e interactuando con los otros artistas participantes.

PALABRAS CLAVE: interactividad, visuales en vivo, Max/Msp/Jitter, geometría tridimensional, improvisación electrónica, @untrielectrico

¹ Trío formado por los músicos Meining Cheung, Rubén Riera y la autora desde 2021.

ABSTRACT

Visuals have been a fundamental part of the performances of the group @untrioelectrico since 2021. The author explains here the philosophy and aesthetics behind the live handling of visuals, the random content, the organization of the designs, and how they relate to the element of controlled improvisation, as well as other programmatic tools that allow her to participate in the group by producing visuals during the scene itself and interacting with the other participating artists.

KEYWORDS: interactivity, live visuals, Max/Msp/Jitter, three-dimensional geometry, electronic improvisation, @untrioelectrico

Introducción

La interactividad en artes como tal es un concepto relacionado con la capacidad de reacción de un objeto artístico ante otro objeto artístico, o su respectiva manipulación e interpretación por parte de una persona. Elementos aleatorios están siempre presentes en las artes, ya sea en mínima cantidad, tradicionalmente aceptada como en la música, o en aleatorismo en su totalidad, como en algunas obras de artes visuales donde lo aleatorio es la esencia del discurso artístico.

Muchas veces, el término “interactividad artística” se refiere a obras y experiencias artísticas visuales que permiten y requieren la participación del público. Estas obras pueden involucrar a los espectadores de diversas maneras, desde la interacción física con la obra hasta la participación digital o conceptual.

El concepto de manipular data (interactuar), ya sea a partir de un espectador o de un coartista, se ha encontrado siempre en las artes *performativas* o que ocurren en el tiempo —como la música— donde se presenta una partitura que se “interpreta”, es decir, se lleva de la grafía al sonido, con base en las decisiones del intérprete, y, de esa manera, se activa el fenómeno sonoro. En la misma situación están las obras teatrales y, en general, las de las artes escénicas vivas, donde se parte de un guion o libreto que será “intervenido”, “activado” o “manipulado” en directo por los actores, para que la obra cobre vida y se manifieste en el espacio-tiempo.

El término “interactivo” surge en el siglo XX para referirse a instalaciones y obras mayormente visuales que requerían de una participación extra u otra que la de los propios autores, pese a que las obras ya existían, pero estáticas, y a juicio de los propios creadores, incompletas. En “Aleatorismo en narrativas de obras de arte multimediales” (A. Izarra, 2007), se discute extensamente la diferencia entre la ejecución instrumental en música y la interactividad en obras de artes visuales, y se analiza la profundidad de la interpretación musical comparada con las intervenciones en otras artes, plásticas o visuales.

Ciertamente, el aleatorismo juega una parte fundamental en todas estas presentaciones; el rango en sí del aleatorismo controlado, muchas veces, define el estilo y la estética de las obras. En música europea occidental se conoce el surgimiento del *virtuosi*, en los siglos XVI y XVII, intérprete que de manera extraordinaria lograba “intervenir” (interpretar) obras del repertorio tradicional de muchas partes del mundo, y se destacaba de tal manera que dicha interpretación con frecuencia superaba la fama de los respectivos compositores. En fin, toda interpretación se podría considerar una “intervención” de un proyecto para ser llevado a la realidad en el tiempo.

El problema aquí tratado es cómo crear herramientas de interactividad que enlacen los visuales con la música y que permitan a la intérprete una ejecución expresiva. El objetivo del presente artículo es mostrar el trayecto a través del cual se han generado movimientos visuales en cada obra para complementar la total transversalidad (música y visuales) del trabajo de @untrioelectrico.

Desarrollo

El intérprete y los compositores durante el siglo XX

Como compositora e improvisadora musical y durante su acercamiento al repertorio del siglo XX y XXI, de la autora ha constatado cómo los compositores establecieron estéticas que contemplaban los extremos de estas “intervenciones” y que, desde ahora, llamaremos “interpretaciones”: John Cage (1912-1992) lideró a un grupo hacia el extremo del aleatorismo, dejando un altísimo porcentaje de la obra a la interpretación, o como en el caso de *4'33"* (Cage, 1952) a la no interpretación. Por otro lado, los serialistas integrales se colocaron en el lado opuesto, al exacerbar los detalles de la notación musical, con el fin de establecer sus series no solo en alturas, sino en dinámicas y duración, y, además, eliminar interpretaciones y aleatorismos, ya que cualquier alteración rompería la secuencia (la serie)

establecida. De esta manera no era posible interpretación otra, sino la de ir pasando por los signos y su intrincada y específica nomenclatura. A esta tendencia o estilo o estética se le podrían anexar los compositores electrónicos acusmáticos², u obras de escucha reducida³ aún muy en vigencia, que necesitan definir cada segundo de su masa sonora al punto que la representación ante el público obedece a un patrón absoluto y no requiere de intérprete alguno.⁴

Ya para la década de 1960, compositores como Luciano Berio (Italia, 1925-2003) acuñaron cierta notación, proporcional o gráfica, que permitía un balance entre lo aleatorio y lo deseado por el compositor, devolviendo al intérprete su rol fundamental en la producción de obras musicales. Paralelamente, surgieron las obras electrónicas para instrumentos en vivo con un *track* o pista (antiguamente llamados “con cinta” ya que el material fijo salía de un carrete de cinta magnetofónica). La parte para interpretar estaba en el manuscrito que acompañaba las obras; sin embargo, la parte fija carecía de posible interpretación. Encontramos una gran diversidad de este repertorio en el mundo y en Latinoamérica (Arocha e Izarra, 2009).

Interactividad en las obras de @untrioelectrico 2021-2023

Es en este contexto —y totalmente desde las ideas de interpretación musical— cuando, desde 2021, la autora ha comenzado a diseñar visuales para los artistas con los cuales ha colaborado, llegando a consolidar el *ensemble* @untrioelectrico (Meining Cheung, Rubén Riera,

² La idea de lo acusmático en el contexto griego se vincula con los “acusmáticos” (o *akousmatikoi*), discípulos de Pitágoras que escuchaban sus enseñanzas detrás de una cortina sin verlo, con el objetivo de concentrarse únicamente en la voz y el contenido de las lecciones.

³ Pierre Schaeffer (1966), un compositor francés, teórico de la música y pionero de la música concreta, introdujo el término *écoute réduite* (escucha reducida) en su obra *Traité des objets musicaux*. Este concepto es fundamental para entender la escucha acusmática, ya que se centra en la percepción del sonido en sí mismo, sin referencia a su causa o fuente.

⁴ Hoy en día se añaden elementos de espacialización en directo para avivar obras tradicionalmente acusmáticas.

y la autora), todos profesores de la Universidad de las Artes (UArtes), de Guayaquil, Ecuador, y, frecuentemente, siempre acompañados de amigos: Carolina Pepper (UArtes), Daniel Campoverde (Sonoro), María de los Ángeles Herrera (Luly) y Guillermo Doylet (Escuela Superior Politécnica del Litoral). En todas las obras mencionadas en el presente artículo se ha utilizado el *software* Max/Msp de Cycling74 en su parte visual: *jitter*, para diseñar *patchers*⁵ y la autora se ha nutrido también de ideas de programación de Sabina Covarrubias para integrar el concepto de interactividad en los visuales⁶ de todos estos años.

Tipos de interactividad

Los tipos de interactividad en visuales que se han utilizado primariamente se basan en audiorreactividad, principal elemento de sincronización durante los cambios de la imagen con la música. Es decir que integrando un micrófono a la interfaz gráfica de Max/Msp (EZADC~)⁷, se programa un *patcher* donde se transforma la intensidad o amplitud del audio del ambiente en data que se enfrenta a una operación booleana sencilla: si sobrepasa tal amplitud imprime un uno (1), si no un cero (0). Y con ese reconocimiento de un uno (1) se proceden a hacer movimientos en la imagen.

La programación de objetos tridimensionales en *jitter* (esferas, cuadrados, planos, etc.) con rotaciones, deformaciones, y movimientos en el espacio virtual (x, y, z) permite decidir qué va a pasar cuando el objeto reciba la orden desde el audio, es decir, ese uno (1). La programación establece procesos primarios que reconocen el número 1 y proceden a alguna acción visual/espacial. Un ejemplo puede ser que si el objeto realiza un movimiento descendente en medio de la pantalla, se reinicie dicho movimiento y el objeto regrese inme-

⁵ *Patcher* es el espacio de trabajo gráfico en Max/MSP donde los usuarios pueden arrastrar y soltar objetos (objetos de procesamiento de datos, generadores de sonido, interfaces gráficas, etc.) y conectarlos entre sí mediante cables virtuales. Cada *patcher* puede contener múltiples objetos que interactúan para realizar una tarea específica, como sintetizar sonido, procesar señales de audio, controlar dispositivos externos, o generar gráficos (Winkler, 2001).

⁶ Entendiendo visuales como materiales sin una narrativa específica, otra que acompañar la música.

⁷ Este es el nombre del objeto en Max/Msp.

diatamente al comienzo del descenso desde la parte superior de la pantalla, o a la inversa, que comience a subir.

También podría programarse que el objeto 3D inicie un proceso de movimiento cualquiera en los ejes x, y, z del espacio virtual, que cambie de color, e inclusive, que cambie en su forma primaria, por ejemplo, de esfera a cilindro, a torus o a un plano.

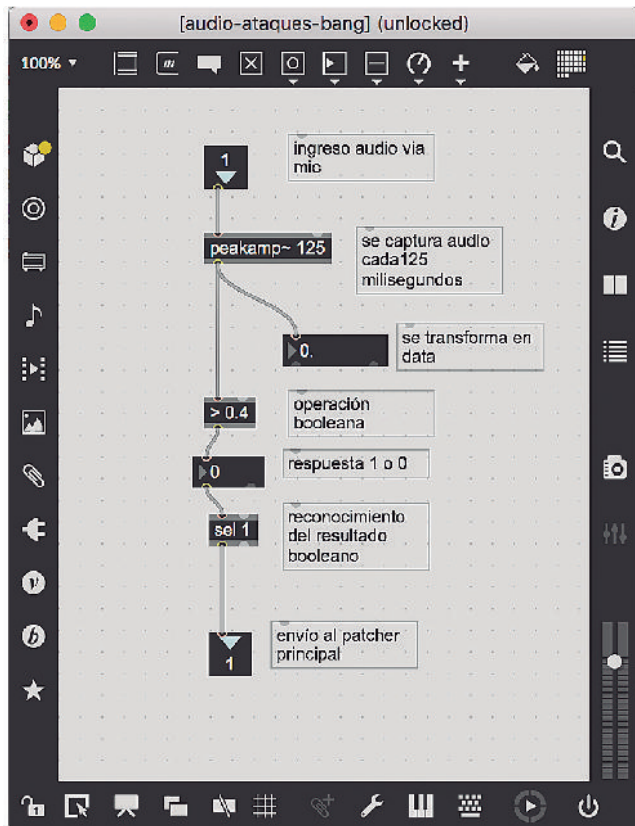


Figura 1. Patcher para operación booleana.

En las programaciones que se realizan para @untrioelectrico, el reconocimiento de un ataque (pico de volumen) en el audio que resulta en un uno (1) en el sistema booleano de Max/Msp, generalmente desencadena diversos movimientos: se pueden comparar con el acto

físico de empujar a una persona. Cada persona al sentir el empujón moverá diferentemente las partes de su cuerpo y dependerá de la parte del cuerpo que se empuje para que el movimiento sea diferente, pudiendo esta persona extender sus brazos en cualquier dirección x, y o z, e inclusive mover las partes del cuerpo a diferentes velocidades. Finalmente, la audiorreactividad como activador exclusivo de los visuales tiene su riesgo, ya que cualquier sonido en sala (una tos, una puerta que se cierre con fuerza o cualquier sonido del público), puede desencadenar movimientos en el sistema; sin embargo, la autora considera este tipo de aleatoriedad deseable en *performances* en vivo.

Germinar, verbo intransitivo (2021)⁸

En la obra *Germinar, verbo intransitivo* de (2021) con Carolina Pepper, Daniel Campoverde, Guillermo Doylet y @untrioelectrico, la autora va más allá de visuales automáticamente excitándose⁹ con las sonoridades de los músicos, y programando las imágenes para participar en un *pax de deux* con la bailarina y coreógrafa Carolina Pepper; esto lo logró cuando desligó el eje central de la figura tridimensional de la pantalla y lo asignó al ratón manual de su computadora, pudiendo así, desde el ratón, establecer un dúo de la imagen con la bailarina, ahora rodeándola, ahora haciéndole una especie de sombras expandidas, ahora ella imitándola. El desplazamiento en un plano cartesiano en el monitor de control se ve reflejado en el desplazamiento de la figura 3D proyectada en la pantalla. A veces, da la sensación de que el visual es un ser contenido en el espacio posterior del escenario que, a pesar de su “presidio”, quiere salir a danzar con la bailarina. Entonces, la forma tridimensional —especie ser de flor viva— baila con ella y, al mismo tiempo, el estímulo de la audiorreactividad lo sincroniza con la música de acompañamiento.

⁸ Este trabajo en su totalidad sonora y de baile ha sido analizado por los autores en artículo “Germinar, verbo intransitivo. Espectáculo multimedia con danza” (Riera, Campoverde, Cheung, Doylet, Izarra, y Pepper, 2021).

⁹ Por la reacción auditiva.

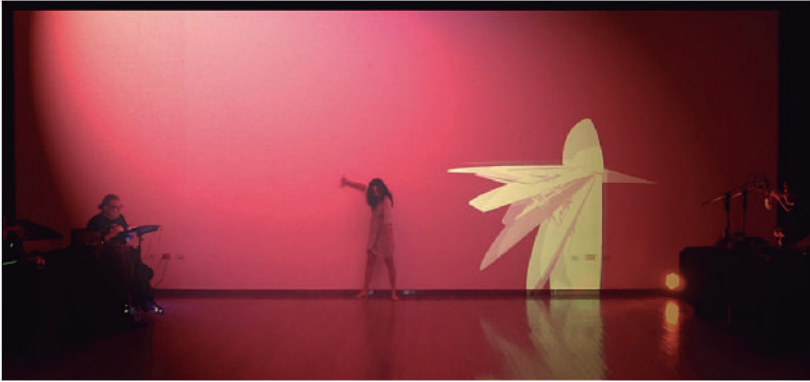


Figura 2. *Pax de deux* entre visual y bailarina.

@untrioelectrico en Perspectivas Sonoras del CMMAS¹⁰ (2022) (YouTube)

Para la invitación del CMMAS a participar en su ciclo Perspectivas Sonoras se escogió grabar, en audio y video, una obra de cada integrante del grupo con la colaboración del resto de los miembros como cointérpretes, productores e improvisadores, abarcando la totalidad de la producción audiovisual.

De Meining Cheung (1981), compositora ecuatoriana, se realizó la obra *Ecos del fin*, para ukelele (Riera) y pianito de juguete (Cheung), así como diversidad de percusión menor. El mayor contenido electrónico es la transformación del pianito de juguete con un *harmonizer*¹¹ (en Max/Msp); esa esencia de *delay* y retrasos que imparte el *harmonizer* se quiso integrar en la imagen a través de la utilización de un *patcher* de *delays* de videos, para lo cual se seleccionó una diversidad de videos y fotos de la parte interior de relojes antiguos de la colección de Fredy Manrique en Caracas, Venezuela, quien accedió a desarmarlos para capturar *los ecos del tiempo*. Se

¹⁰ Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

¹¹ Sistema de retardos y reverberaciones con diversidad de trasposiciones del sonido original.

presenta, entonces, este *loop* de maquinarias de relojes mezclado con su propio retraso. En este caso, lo audiorreactivo proviene de un micrófono de ambiente¹² entrando a Max/Msp para mover el *loop* aleatoriamente a cualquier punto de su duración, produciendo un salto en la secuencia que resulta inmediatamente sincronizado con la música. En este caso, dado que la autora está tocando cajita de música, el proceso de audiorreacción es automático sin intervención en vivo.

La segunda obra que se realizó fue *La despedida*, del compositor venezolano Rubén Riera (1957). La obra tiene un alto contenido de improvisación utilizando no solo síntesis, sino muestras procesadas de guitarra clásica y de tiorba¹³ ambas expandidas¹⁴. La obra se acompaña visualmente con un *patcher* de *jitter* inspirado en uno de Sabina Covarrubias, pero en este caso se programa el Launchpad Mini de Novation, para activar toda una diversidad de cambios en el conjunto de líneas y puntos que lo constituyen y dejando un pequeño elemento de audiorreactividad que mueve, en menor medida, la imagen para realizar una sincronización con la música. Esto se considera un dúo entre imagen e intérprete, de allí que se presenten ambos artistas en escena. La obra hace un homenaje a la pianista ucraniana Irina Maniukina, de 48 años, en un video de YouTube donde regresó a su casa en Kiev, la cual había sido bombardeada, y decidió tocar por última vez un estudio de Chopin, en su piano¹⁵ el 17 marzo de 2022¹⁶.

La obra de Riera es un homenaje a todos los refugiados que se han visto obligados a despedirse de sus vidas¹⁷. La composición que escogió Riera para finalizar *La despedida* fue el preludio en mi menor op. 28, n.º 4 de Chopin, interpretado por Meinung Cheung.

12 DPA 4060.

13 La tiorba es un instrumento de cuerdas pulsadas barroco.

14 Expandida significa que se está tocando en partes donde usualmente no se tocaba, es decir, con plectros y fuera del puente, así como sonidos de arrastrar las uñas por las cuerdas, etc.

15 Estudio en la bemol op. 25 n.º 1.

16 <https://youtu.be/7PkBKkA-D3A?si=jNkeGhyiyMDhFh5K> acceso el 14 de julio de 2024.

17 Dedicatoria al final del video de *La despedida*.

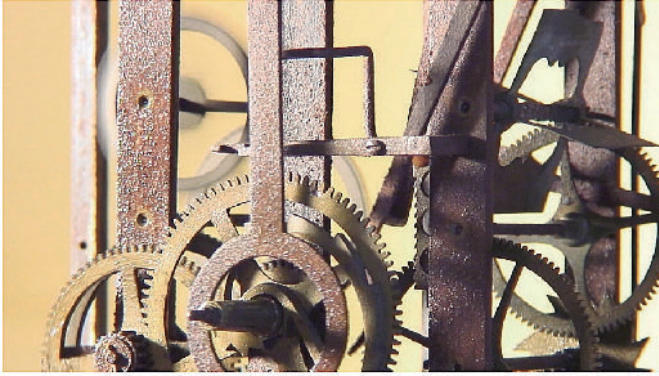


Figura 3. Maquinarias de reloj antiguo.



Figura 4. Mezcla de videos de relojes antiguos.



Figura 5. Riera e Izarra interpretando *La despedida*.

La tercera obra del programa del CMMAS es *Guinguiringongo*¹⁸ (2018), de la compositora venezolana Adina Izarra (1959). Es una obra original para guitarra y electrónicos, en la que los sonidos electrónicos están basados principalmente en modificaciones de guitarra y tiorba¹⁹ y su intención es la expansión del sonido de la guitarra. Originalmente cuadrafónica, un micrófono de ambiente rige la audiorreactividad con el sonido de sala; no solo maneja la imagen, sino que maneja la dirección espacial de los sonidos electrónicos. Las imágenes “rebotan” tal cual un subibaja, en sincronización con la sección de la guitarra y la activación física de la compositora desde la laptop. Esta obra también se considera un dúo: la autora lanza los sonidos electrónicos de muy variada composición, los cuales, a través de lo audiorreactivo, se sincronizan con la parte de la guitarra.

Los visuales, diseñados *a posteriori* (2022), son formas simples que rebotan como un subibaja (un guinguiringongo) y se los asoció interactivamente a la propia guitarra, ya que los audios son lanzados en vivo, en improvisación con este instrumento. Las imágenes se mueven automáticamente con los ataques de la guitarra. En el video el guinguiringongo se representa como formas redondeadas que suben y bajan, no solo en la pantalla detrás del intérprete, sino delante del escenario (hecho en postproducción), en un contexto ABA de los visuales donde, en la parte central, los rebotes de formas pasan a líneas rápidamente activadas por el sonido de la guitarra. La forma ABA de los visuales contrasta con un diseño generativo de la parte musical basado en escaleras de Shepard²⁰ (Shepard, 1929). El encanto de estas audiorreacciones son las perfectas sincronías con la música, que de otra manera serían bastante difíciles de lograr.

18 Término guayaquileño para el columpio infantil conocido como subibaja.

19 Toda esta programación se realizó en el *software* Supercollider durante una estancia artística en el CMMAS.

20 Una escalera de Shepard es una ilusión auditiva creada por el psicólogo cognitivo Roger Shepard en 1964. Esta ilusión consiste en una serie de tonos que parecen ascender o descender infinitamente en tono, pero en realidad no suben ni bajan de manera infinita. Esta ilusión es similar al efecto visual de la “escalera de Penrose” o “escalera imposible”.

Los Chakras (2023)

Los Chakras es un proyecto del 2023²¹ en el que @untrioelectrico se une esta vez a Daniel Campoverde, músico electrónico de la ciudad de Guayaquil, y a Guillermo Doylet, profesor de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Espol). El set de piezas que constituyen *Los Chakras* son producto de improvisaciones colectivas donde cada uno de los cinco miembros escogió un chacra para dirigir la improvisación desde sus propias ideas musicales, dejando el primer y último chacra (1 y 7) como improvisaciones colectivas sin otros lineamientos más que las frecuencias centrales de cada chacra y el propio concepto del chacra mismo. N.º 1 y n.º 7 son creaciones colectivas, n.º 2 es de autoría de Guillermo Doylet, n.º 3 de Daniel Campoverde, n.º 4 de Rubén Riera, n.º 5 de Meining Cheung, y n.º 6 de la autora del presente texto.



Figura 6. Participantes en el proyecto de Los Chakras. Fotografía y montaje: Meining Cheung; visual: Adina Izarra. De izquierda a derecha: Adina Izarra, Meining Cheung, Rubén Riera (detrás), Guillermo Doylet (delante) y Daniel Campoverde.

²¹ Todos los proyectos descritos en este artículo están debidamente registrados en la dirección de investigación de la Universidad de las Artes, en Guayaquil, Ecuador.

Base de las frecuencias

Las improvisaciones (música) estuvieron basadas en las frecuencias de los chacras, por consiguiente, se realizaron diferentes entramados de frecuencias mediante el *software* Supercollider.

Chakra Raíz 396 Hz (Mantra Lam)

Chakra Sacro 417 Hz

Chakra Plexo Solar 528 Hz

Chakra Corazón 639 Hz

Chakra Garganta 741 Hz

Chakra Tercer Ojo 852 Hz

Chakra Corona 963 Hz

Tipos de interactividad

Los Chakras resumen e incluyen los mismos métodos de interactividad de obras anteriores, pero utilizando diferentes formas tridimensionales, y diferentes videos e imágenes para transformar. El elemento audiorreactivo automatizado se hace más presente, ya que la autora está participando como intérprete musical; sin embargo, en el diseño de la música se incluyeron algunos instrumentos que resaltarán y llevarán el ritmo de la audiorreactividad, como el tambor en el primero, la bandola llanera²² en el cuarto, el teclado MIDI en el sexto que, al llevar la voz principal —la más destacada—, llevaría también el ritmo primario del movimiento de los visuales. Para el chakra raíz se eligieron videos cortos de mercados en Guayaquil (Bahía y la Caraguay) grabados por Meining Cheung. Para el séptimo se manipularon tomas de la catedral de Guayaquil. Las demás visuales se determinaron por los respectivos colores de los chacras con formas geométricas tridimensionales abstractas.

²² Instrumento de cuerdas pulsadas venezolano.

Conclusiones

Este texto desglosa en detalle la manera en la que se han implementado procesos de programación para insertar el visual en las producciones de @untrioelectrico. Todo el trabajo visual que ha acompañado a @untrioelectrico y sus amigos desde el 2021 ha estado caracterizado por el manejo de visuales audiorreactivos. Estos visuales pueden estar basados en formas tridimensionales o *loops* de video pregrabados. Todas las manipulaciones de estos materiales dependen principalmente de un proceso de reconocimiento del nivel de amplitud (volumen) en sala, producto de la parte musical del *ensemble*, lo cual garantiza una presentación no lineal pero totalmente sincronizada con la música, o por la directa intervención de la autora como detonante de los procesos audiovisuales en vivo, manipulando los diferentes ejes de las imágenes en 3D.

Bibliografía

- Arocha, M., y Izarra, A. (2009). Relationships between instrumental music and electronic resources in the Venezuelan repertoire of mix music. En *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference*.
- Cage, J. (1952). 4'33". Edition Peters.
- Campoverde, D., Cheung, M., Doylet, G., Izarra, A., y Pepper, C. (2021). Germinar, verbo intransitivo. Espectáculo multimedia con danza. En *Memorias del VI encuentro internacional en Artes ILIA*. UArtes Ediciones.
- Izarra, A. (2007). Aleatorismo en narrativas de obras de arte multimediales. Cuatro casos característicos: Ron-Pedrique, Gómez de Llarena, Merhi y Scarani. *Música en Clave*, 1(1). <https://www.musicaenclave.com/vol-1-1-septiembre-diciembre-2007/>.
- Kirk, G. S., Raven, J. E., & Schofield, M. (1983). *The Presocratic Philosophers*. Cambridge University Press.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil.
- Shepard, R. (1929). Circularity in judgments of relative pitch. *Psychological Review*, 36, 172-180.
- Winkler, T. (2001). *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*. MIT Press.

La presencia musical en murales y esculturas de la ciudad de Loja, exploración a través del análisis iconográfico

The musical presence in murals and sculptures of the city of Loja, exploration through iconographic analysis

Danhia Anahí Espinoza Celi
danhia.espinoza@unl.edu.ec

María José Sotomayor
maria.j.sotomayor@unl.edu.ec

Xavier Andrés Barnuevo Solís
xavier.barnuevo@unl.edu.ec

Universidad Nacional de Loja (Ecuador)

RESUMEN

En la urbe de Loja, la ostentación de su acervo cultural se manifiesta de manera palpable mediante diversas expresiones artísticas, a saber, murales y esculturas que ornamentan las fachadas, plazas y parques del entorno ciudadano. Es imperante destacar que una porción de estas manifestaciones evidencia un contenido intrínseco de índole musical, sin embargo, es común que dichos íconos inherentes a estas obras pasen inadvertidos ante la percepción común. En consecuencia, la presente indagación tiene como finalidad primordial robustecer el conocimiento cultural a través de una catalogación audiovisual que subraye la iconografía musical entre-

lazada en las creaciones murales y escultóricas de la ciudad de Loja. Este trabajo encuentra su inserción en un amplio proyecto denominado Caminart-Ec, que se propone implementar un sistema de enlace web entre el arte urbano lojano y sus destinatarios, con la meta de propiciar un acercamiento de la comunidad hacia el arte plástico local.

La metodología empleada en el desarrollo se adscribe al enfoque cualitativo, con naturaleza descriptiva y analítica. La selección de las obras experimentó una doble fase, siendo sometidas a una evaluación mediante fichas de observación con miras a discernir aquellas dotadas de contenido musical. El estudio subsiguiente se llevó a cabo aplicando el sistema de análisis iconográfico propuesto por Panofsky, desplegando tanto el primer como el segundo nivel de dicho marco metodológico.

Este trabajo exterioriza una contribución trascendental al panorama artístico de Loja al proporcionar una herramienta concreta que amplía las vías de acceso y fomenta la apreciación de las manifestaciones artísticas en cuestión. La puesta en relieve de los elementos iconográficos de índole musical a través del catálogo audiovisual confiere una mayor profundidad a la interpretación y comprensión del contenido y significado de las obras, consolidando, por ende, una conexión más estrecha entre el arte y su audiencia.

PALABRAS CLAVE: análisis, iconografía, elementos musicales, catálogo

ABSTRACT

In the city of Loja, the display of its cultural heritage is tangibly manifested through various artistic expressions, such as murals and sculptures that adorn the façades, squares, and parks of the urban environment. It is important to highlight that a portion of these manifestations inherently contains musical content; however, these intrinsic icons often go unnoticed by the general public. Consequently, the primary objective of this investigation is to enhance cultural knowledge through an audiovisual catalog that emphasizes the musical iconography interwoven in the mural and sculptural creations of the city of Loja. This project is part of a broader initiative called "Caminart-Ec," which aims to implement a web-based system linking urban art in Loja with its audience, with the goal of fostering a closer connection between the community and local visual art.

The methodology employed in this development adheres to a qualitative approach, with a descriptive and analytical nature. The selection of works underwent a two-phase process, being evaluated using observa-

tion sheets to identify those endowed with musical content. The subsequent study was conducted by applying Panofsky's iconographic analysis system, utilizing both the first and second levels of this methodological framework.

This work represents a significant contribution to the artistic landscape of Loja by providing a concrete tool that expands access and fosters appreciation for the artistic manifestations in question. By highlighting the musical iconographic elements through the audiovisual catalog, a deeper interpretation and understanding of the content and meaning of the works are achieved, thereby consolidating a closer connection between the art and its audience

KEYWORDS: analysis, iconography, musical elements, catalog.

Introducción

La ciudad de Loja viste sus parques y fachadas con arte público escultórico y muralístico, sin embargo, hasta la fecha no hay un estudio dedicado al análisis iconográfico musical que contienen estas obras. Desde el proyecto macro de investigación titulado “Implementación de un sistema de enlace web entre el arte urbano muralístico lojano y los perceptores Caminart-Ec” que propone implementar un sistema de enlace web entre el arte urbano lojano y sus destinatarios, con la meta de propiciar un acercamiento de la comunidad hacia el arte plástico local, se deriva el presente trabajo con la finalidad de identificar las obras escultóricas y muralísticas que tengan contenido musical y se complementa con la creación de un catálogo audiovisual que incluye el análisis iconográfico musical de obras seleccionadas.

La iconografía musical emerge como una disciplina fundamental en respuesta a la necesidad de comprender y profundizar en el simbolismo de los retratos de músicos y los instrumentos musicales representados en las obras plásticas (Piquer, 2013). El análisis iconográfico musical, surgido como solución a esta necesidad, con-

siste en establecer un vínculo entre las fuentes visuales, el contenido musical y el contexto histórico (Roubina, 2012).

El objetivo principal del presente estudio es facilitar un vínculo entre los habitantes y las obras de arte público de la ciudad, poniendo énfasis en la iconografía musical contenida y otorgando una significación a los elementos musicales presentes en dichas obras. Los principales beneficiarios de esta investigación son los miembros de la comunidad lojana y sus visitantes, quienes adquirirán un mayor conocimiento sobre la iconografía musical presente en el arte público local a través de un catálogo audiovisual. La metodología utilizada asume un enfoque cualitativo, se aplica el método descriptivo y analítico, con un diseño documental aplicado en cinco etapas hasta la obtención del catálogo audiovisual. Cabe mencionar que este catálogo es un punto de partida en cuanto a investigaciones destinadas al análisis iconográfico musical.

Desarrollo

Estado de la cuestión

A nivel nacional y local, se observa una notable escasez de investigaciones dedicadas a la iconografía musical. No obstante, en el ámbito internacional, esta disciplina ha sido ampliamente estudiada como un recurso crucial para comprender la representación de la música en las artes visuales. Un ejemplo significativo que aporta a este trabajo es el proyecto liderado por Cristina Bordas Ibáñez, que analizó aproximadamente 600 obras con iconografía musical en el Museo del Prado, permitiendo identificar representaciones de instrumentos, compositores y espacios acústicos, y estableciendo vínculos entre las artes visuales y la música histórica (Bordas Ibáñez *et al.*, 2015).

Asimismo, Gerber (2020) destaca la integración de la iconografía musical en programas de investigación, subrayando cómo

este campo se beneficia de la colaboración interdisciplinaria entre la historia del arte y la musicología. El Research Center for Music Iconography de Estados Unidos también ha realizado importantes avances en el análisis de fuentes visuales musicales, promoviendo una comprensión más profunda de las representaciones de la música en diversas culturas y períodos históricos. Por ende, es importante resaltar que la iconografía está presente en diversas manifestaciones artísticas, tales como la música y el arte plástico. Al observar una obra iconográfica, se puede obtener un conocimiento general de lo que se está visualizando sin necesidad de ser un experto en la materia, sin embargo, para profundizar en su significado es importante realizar una lectura crítica asociada a valores culturales y sociales de su entorno.

Iconografía musical

Al hablar de iconografía, es relevante mencionar entre sus impulsores a Jean Seznec, Emile Male, Aby Warburg y Erwin Panofsky, quienes sentaron las bases sobre el método iconográfico y definieron esta disciplina como el estudio de la descripción formal de las imágenes y la interpretación de su significado. Sin embargo, el análisis de la presencia musical dentro de las imágenes ha sido escaso, lo que ha propiciado una recuperación histórica de este ámbito a través de las imágenes (Piquer, 2013).

“En 1971 se creó el Repertorio Internacional de Iconografía Musical [...] con la finalidad de ayudar a los músicos a utilizar ampliamente las fuentes visuales” (Piquer, 2013, p. 7). Este repertorio ha permitido que las artes se vinculen, ya que varios músicos toman imágenes como referencia para nuevas creaciones, del mismo modo que los artistas plásticos se inspiran en canciones para crear sus obras.

Alrededor de la perspectiva relacional de la iconografía con el ámbito musical, se sitúa Roubina (2012), quien propone una metodología de trabajo sostenida en una serie de procedimientos para la

interpretación de evidencias visuales y de carácter musical halladas en el arte. “La metodología de la iconografía musical sigue los preceptos de la historia del arte, de manera que el primer paso para el estudio de una representación musical ha de ser la catalogación histórico-artística de la obra que la contiene” (Arnal, 2020).

Así también Sotuyo (2017) sostiene que “la iconografía musical es actualmente un término común para designar un amplio conjunto de fuentes visuales relacionadas con la cultura de la música y utilizado en la investigación musicológica, así como en estudios de otras disciplinas” (p. 2). Esta afirmación implica que las obras de arte, al ser utilizadas como fuentes de investigación, no presentan limitaciones ni condiciones, promoviendo tanto el ámbito académico como el social.

La cultura visual en la sociedad contemporánea es predominante, por lo tanto, la iconografía desempeña un papel crucial que trasciende lo meramente perceptible. Es esencial identificar los elementos presentes en una obra plástica para realizar un análisis completo, considerando que estos elementos iconográficos establecen vínculos con esquemas compositivos y relacionales. Las obras de arte son manifestaciones que persiguen una interpretación dado su enfoque comunicativo, este estudio permite obtener argumentos sólidos a través del catálogo audiovisual propuesto.

Análisis iconográfico musical

Para realizar un análisis riguroso de las imágenes, es necesario un criterio claro y meticuloso en la identificación del contenido musical y el tipo de iconografía. Según Roubina (2012), “la apropiación de la forma y el contenido del grabado [...] es un tema que la investigación artística explora a plenitud” (p. 347). Para descubrir y comprender la importancia de las obras de arte es primordial analizar la iconografía musical. Al adentrarse en este campo, es común encontrar especulaciones por parte de los estudiosos, y evitar caer en ellas es un desafío en el estudio iconográfico musical. Durante el análisis,

es fundamental establecer la conexión entre las fuentes visuales, el contenido musical y el contexto histórico (Roubina, 2012, p. 29).

Panofsky (1987), uno de los pioneros del análisis iconográfico, discute la significación de una obra, definiéndola como un unificador que explica acontecimientos de manera visible e intangible; menciona tres niveles de significación:

La significación primaria o natural que consiste en la identificación de los elementos de la obra y captación de sus cualidades expresivas. La significación secundaria o convencional que resulta del establecimiento de relaciones entre los elementos artísticos y su combinación. Y la significación intrínseca o contenido que se basa en los principios del contexto histórico, como la época, nación, estatus social, etc.

Organología musical

Para la realización del análisis iconográfico musical se ha tomado los niveles primario y secundario Panosky y ha sido primordial estudiar la organología musical en su campo amplio con diversos métodos de clasificación considerado la adaptación del sistema de clasificación organológica propuesto por Sachs y Hornbostel, en cuatro grupos amplios: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Este sistema de clasificación se basa en categorizar los instrumentos musicales respetando los criterios de producción se sonido, su construido y su modo de ejecución. Sachs y Hornbostel dividen estos instrumentos en categorías principales y secundarias (Bethencourt *et al.*, 2012).

Con referencia de estas categorías a continuación se muestra en la tabla 1 los instrumentos musicales identificados en los muros y esculturas de la ciudad de Loja evidenciados del proyecto macro Caminart-Ec:

Tabla 1. Clasificación de la organología según Sachs y Hornbostel de los instrumentos que se repiten con frecuencia

Instrumento	Clasificación H-S		Organología
Idiófonos	1		
Platillos	111.142	Platillos	
Marimba	111.232	Tubos percutidos en grupo	
Campana	111.242.1	Campana individual	
Maracas	112.131	Idiófonos sacudidos globulares (los objetos se mueven dentro de la cavidad)	
Membranófonos	2		
Bongos	211.12	Membranófonos en forma semiesférica en grupo	
Timbal	211.12	Membranófonos en forma semiesférica en grupo	
Bombo	211.212.1	Bimembranofonos cilíndrico individual	
Cordófonos	3		
Piano de cola	314.112	Cítara de tabla con caja de resonancia	
Lira (clásica)	321.2	Laúdes con yugo tipo lira	
Bandolín	321.322	Laúd con mástil, clavijera y caja plana	
Guitarra	321.322	Laúd con mástil, clavijera y caja plana	
Violín	321.322	Laúd con mástil, clavijera y caja plana	
Violonchelo	321.322	Laúd con mástil, clavijera y caja plana	
Arpa triple	322.212.3	Arpa cromática con tres órdenes de cuerdas paralelas	
Arpa con pedales	322.222	Arpa con pedales	
Aerófonos	4		
Acordeón	412.132	Aerófonos de lengua libre en grupo	
Armónica	412.131	Aerófono de lengüeta libre en grupo	
Flauta de pan	421.112.11	Flauta de pan abierta en forma de balsa	
Flauta traversa	421.121.12	Flauta traversa abierta con agujeros digitales	
Flauta dulce	421.221.12	Flauta con canal interno, abierta con agujeros digitales	
Órgano	421.222	Flauta con canal de insuflación interno en grupo	
Fagot	422.112.2	Oboes individuales, con tubo cónico, con agujeros digitales	
Corno	422.112.2	Oboes individuales con tubo cónico, con agujeros digitales	
Clarinete	422.211.2	Clarinete individual con tubo cilíndrico, con agujeros digitales	
Saxofón	422.211.2	Clarinetes individuales con tubo cilíndrico, con agujeros digitales	
Cuerno animal	423.1	Trompetas naturales, sin mecanismos para modificar el sonido	
Trompeta	423.121	Trompetas tubulares con embocadura en el extremo	
Trombón	423.22	Trompetas con varas	
Tuba	423.23	Trompetas con válvulas	

Fuente: Bethencourt *et al.*, 2012, pp. 199–213.

Catalogación audiovisual como herramienta para la difusión de la iconografía musical

La cultura y la sociedad en la actualidad están altamente digitalizadas, lo que permite acceder a información de manera inmediata a través de internet. Esta facilidad proporciona un mayor acercamiento al mundo artístico, posibilitando la interacción del público, incluso si se encuentra en ubicaciones geográficas distantes. Por esta razón, se consideró la creación de un catálogo audiovisual digital para la difusión de los resultados del proceso investigativo.

Los catálogos audiovisuales en línea facilitan la categorización de las obras y ofrecen tanto imágenes como textos necesarios para una mejor comprensión de lo observado. Su objetivo es aumentar la facilidad de difusión, especialmente en el ámbito artístico, permitiendo que las obras se expongan en diversas redes sociales y sean accesibles para personas interesadas y futuras generaciones. Como resultado del estudio organológico identificado se desarrolló un catálogo audiovisual que abarca diferentes aspectos, tales como información general (autor, título, fecha), localización (dirección de la obra), descripción física (técnica utilizada), descripción de la escena (tema representado en la obra), participantes o elementos incluidos (instrumentos musicales y su tipología), imagen (fotografía del mural o escultura) y, finalmente, un análisis de la obra (Piquer y Rodríguez, 2013, pp. 119-124). Como aporte a su construcción se consideró el proyecto “Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal”, propuesto por Bethencourt *et al.* (2012), que proporciona diversas herramientas para la catalogación e investigación (p. 6).

Metodología

El enfoque de la presente investigación es cualitativo y contempló todas las obras del proyecto macro Caminart-Ec que poseen simbología de carácter musical. Se utilizó la descripción y análisis, estructurando el proceso en cinco etapas:

Etapa 1

Centrada en la recopilación de información sobre las obras pictóricas y escultóricas, con el objetivo de identificar la presencia de elementos musicales. Para ello, se aplicó el método analítico y se utilizó la ficha de observación como técnica de recolección de datos considerando las características de las esculturas y murales, los elementos compositivos, los instrumentos y/o notación musical incluidas en las obras.

Tabla 2. Ejemplo de ficha para seleccionar aquella iconografía con contenido musical

Número	Tipo de iconografía musical mural/escultura	Ubicación específica	Título de la obra	Autor de la obra	Técnica de diseño utilizada	Año de creación	Medida de la obra
1	Escultura	Prolongación de la 24 de Mayo y Víctor Vivar, sector la Pileta.	A Segundo Cueva Celi	Daniel Elías Palacio Moreno	Fundido en bronce	S. F.	0,68 m de altura
2	Escultura	Calle Guayaquil entre Esmeraldas y Salvador Bustamante Celi, Plaza San Juan del Valle	A Salvador Bustamante Celi	Anónimo	Vaciado y ferrocemento	S. F.	1 m de altura
1	Mural	Av. Eduardo Kingman y Alamor. Exteriores del Recinto Militar Cabo Minacho.	Bicentenario de la cultura lojana	Diseño: Gabriel Villalta, asesoría: Marco Montaña	Hormigón en alto relieve sobre muro y pátina	2021 2016	160 m de largo x 5 m de alto
2	Mural	Calles José María Egas y Matilde Hidalgo de Procel, cerramiento del Colegio Juan Montalvo	Loja, Identidad Cultural	Xavier Barnuevo Solís	Pintura acrílica y esmalte sobre pared sin enlucir y latón		25.40 x 4.60

Etapas 2

Se realiza el análisis de las obras iconográficas musicales seleccionadas, utilizando el método iconográfico y el analítico. Se empleó la técnica del fichaje, basada en la propuesta de análisis visual de Panofsky y sus etapas de significación.

Tabla 3. Ejemplo de ficha de análisis iconográfico basado en la propuesta de Panofsky

Ficha de análisis iconográfico musical basada en la propuesta de Panofsky	
Nombre de la obra	Serie de doce murales: <i>Iconos musicales de Loja y su provincia</i>
Número de archivo	5
Tipo de obra	Mural
Fotografía	
Sobre el autor	Eduardo Vega/ Ili.H
Significación primaria o natural	Mural 1: indígena, caballo, violín Mural 2: sin contenido musical Mural 3: instrumentistas, trompeta, clarinete, violonchelo, tuba Mural 4: indígena, acordeón, campo Mural 5: hombres afro, marimba, saxofón, bongos, clarinetes Mural 6: hombre de Saraguro, guitarra Mural 7: hombre de Saraguro, campo, planta de choclo, atara Mural 8: mujer, arpa, hombres, violín, florero con flores Mural 9: cinco niños vestidos con traje navideño, ángel en la luna, pentagrama con notas musicales, clave de sol y de fa, flores capilla de San Sebastián Mural 10: tres hombres uniformados, trompeta, platillos, bombo Mural 11: seis hombres en terno, clarinete, flauta traversa, saxofón, timbales, fagot, violonchelo, marco de hojas Mural 12: bandera argentina, hombre con saxofón, dos acordeones, una pareja bailando, marco de hojas Mural 13: troncos de árbol, hojas, nido, pájaros Mural 14: diez personas, montañas, bongos, saxofón, atara, bombo, platillos, armónica, f lauta traversa, flauta dulce, pentagrama con notas musicales, cuerno Mural 15: ocho hombres montando a caballo formando un círculo, en la parte posterior una iglesia con montañas y el cielo Mural 16: bandera de Loja, varias trompetas, cuatro hombres uniformados, caballos, corno francés
Significación secundaria o convencional	Conjunto de murales que simbolizan la cultura musical y cómo esta es de lenguaje universal, traspasando las diferentes etnias y culturas.
Significación intrínseca o contenido	Murales creados en el año 2016, ubicados en una de las plazas más concurridas de la ciudad en donde se realizaron varias actividades culturales.

Etapa 3

Se elabora el catálogo utilizando el método documental y la técnica de observación. Toda la información recopilada se integró en el producto incluyendo datos generales (autor, título, fecha, localización, técnica y tamaño), una descripción detallada de la escena (todos los elementos observados en la imagen) y un análisis que consideró la organología de los instrumentos presentes en las obras.

Tabla 4. Ejemplo de ficha de estructura de datos para el catálogo audiovisual

Catalogación de la iconografía musical	
Fotografía de la obra	
Información general	Autor: anónimo Título: A Cristóbal Ojeda Dávila Fecha: 1972
Localización	24 de Mayo y José A. Eguiguren, frente al Colegio Beatriz Cueva de Ayora
Descripción física	Técnica: vaciado y ferrocemento Tamaño: 0,70 m de altura
Descripción de escena	La escultura está emplazada en una pileta triangular con vértices redondeados cubierta de espacato. Desde el centro de la pileta se eleva una base geométrica con cortes de carácter orgánico donde reposa la escultura del compositor, que se complementa con una pared curvada ubicada al fondo de la escultura sobre la cual se avista un mural de una guitarra.
Participantes/qué incluye	Elemento musical: compositor Cristóbal Ojeda Organología: cordófonos 3; guitarra 321.322, laúd con mástil, clavijero y caja plana
Análisis de la obra	Obra realizada tras pasar 40 años de su fallecimiento. Escultura que denota la elegancia del compositor, puesto que tiene una extensa formación musical, ubicado en la plazoleta de la calle 24 de Mayo, sitio muy concurrido por los residentes lojanos. Posee una imagen de una guitarra en la parte posterior, resaltando así su afinidad por la música. Destacado por su más importante composición junto a Emiliano Ortega, Alma lojana; otras de sus obras son Ojos negros y Alejándose.

Etapa 4

Se realizaron diversas tomas fotográficas y de video de las obras de arte público consideradas, las cuales fueron complementadas con la narración de audios. Para la grabación se consideró un guion que incluyó información general, descripción, análisis de las obras seleccionadas y la organología de los instrumentos presentes en ellas.

Etapa 5

Se presentó el catálogo audiovisual de la iconografía musical, el cual forma parte de los insumos documentales del proyecto macro de investigación “Implementación de un sistema de enlace web entre el arte urbano muralístico lojano y los perceptores, Caminart-Ec”.

Resultados y discusión

Durante el proceso metodológico, en primera instancia, entre las obras se seleccionó la iconografía con contenido musical: se hallaron trece obras de arte público con dicho contenido.

A través del análisis iconográfico, se seleccionaron los dos primeros niveles: primario o natural, y secundario o convencional. Estos permitieron establecer o conceptualizar un significado de carácter visual.

A continuación, se procedió a la organización de datos que se consideran para el catálogo audiovisual: fotografía de la obra, información general (autor, fecha, título), localización, descripción física (técnica, tamaño), descripción de la escena, participantes o elementos incluidos (instrumentos musicales y su organología). Para concluir se complementa con un breve análisis de la obra basado en los criterios de apreciación considerados por Panofsky.

Conclusiones

El proceso de recopilación de la información sobre las obras muralísticas y escultóricas en la ciudad de Loja permitió determinar aquellas que poseen contenido musical, destacando aspectos relevantes y significativos relacionados con el contenido iconográfico musical. De un número total de trece obras seleccionadas, seis fueron esculturas y siete murales.

A través del análisis de los datos recopilados se mostró de manera concluyente que las obras muralísticas del espacio público lojano consideradas en el proyecto Caminart-Ec son las que poseen mayor contenido iconográfico musical y van desde la representación de uno a diez instrumentos. En cuanto a las esculturas, coincide que la mayoría son bustos de compositores de la localidad cuyo objetivo es conmemorar a los artistas musicales de la ciudad. Con el catálogo audiovisual, resultado de esta investigación, se consigue coadyuvar a la promoción efectiva del arte público lojano, además de brindar mayores argumentos sobre el ámbito musical presente en la identidad y el patrimonio cultural local.

Bibliografía

- Arnal, C. M. Z. (2020). La Iconografía Musical Como Materia Interdisciplinar Su Presencia En Los Estudios Musicales Universitarios En España. *European Scientific Journal*, ESJ, 16(13), 43, <https://doi.org/10.19044/esj.2020.v16n13p43>
- Barnuevo, X. (2016). *Las relaciones entre el arte mural, los espacios públicos y emblemáticos de la ciudad de Loja*. [Tesis previa a la obtención del Título de Magíster, Universidad de Cuenca]
- Barnuevo, X. (2019). Proyecto de Investigación Implementación de un sistema de enlace web entre el arte urbano muralístico lojano y los perceptores.
- Bethencourt et al. (2012). *Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal* (Eds. Bordas y Rodríguez).
- Bordas Ibáñez, C. et al. (2015). Proyecto Iconografía Musical: Catalogación y análisis de obras artísticas relacionadas con la música y las artes visuales. Universidad Complutense de Madrid.
- Gerber, S. K. (2020). *Incorporating a Musical Iconography Component into a Music Research Course*. George Mason University. <https://mars.gmu.edu/handle/1920/11677>
- Pérez, J. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, (219), 42-101, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf>
- Piquer, R. (2013). Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada. *Sineris Revista de Musicología*, 9, 1-17, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6346953>
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Editorial Alianza Forma
- Roubina, E (2012). Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Año XXVI*, (26) 342-391, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1151>
- Sotuyo, B. (2017). Iconografía Musical Chilena. ¿Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso. *Cuader-*

nos de Iconografía Musical, 4(1), 30-68, <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/view/59/59>

Zavala, C. (2015). La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés. *Argensola*, 125, 387-404, https://www.researchgate.net/publication/330346720_LA_DANZARINA_CONTORSIONADA_Y_EL_JUGLAR_MUSICO_UNA_NUEVA_MIRADA_A_UN_TIPO_ICONOGRAFICO-MUSICAL_DEL_ARTE_MEDIEVAL_ARAGONES

Género,
música popular
y producción
musical

La industria musical costarricense: desigualdades de género y constantes resistencias para subsistir en el medio

The Costa Rican musical industry:
gender inequalities and constant
resistance to survive in the environment

Amanda Quesada Montano
Universidad de Costa Rica (Costa Rica)
amanquesada@gmail.com

RESUMEN

Este artículo surge de una investigación con el objetivo de analizar las desigualdades de género que enfrentan las cantantes de música popular en Costa Rica y sus estrategias de resistencia. Como parte de la metodología, entrevisté a seis cantantes activas en la escena musical costarricense, realicé un grupo focal para discutir sus experiencias y envié un cuestionario a artistas asociadas de la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM), así como a cinco productores. Algunos de los hallazgos incluyen dificultades para obtener recursos, revelando además complicaciones al solicitar préstamos bancarios. La paridad de género en producciones y festivales favorece a los hombres, evidenciando barreras en espacios públicos y en la difusión de proyectos. La objetificación de los cuerpos se destaca como un obstáculo significativo para el desarrollo profesional. Las artistas, al enfrentar la presión de demostrar su capacidad en sectores históricamente dominados por hombres, adoptan estilos de liderazgo democráticos, aunque esto a veces genera incomodidades. La resistencia se manifiesta alzando la voz y liderando actividades junto a

otras mujeres. Además, las canciones y las historias personales se convierten en herramientas de resistencia, sirviendo como referentes para invitar a otras artistas a ocupar su espacio legítimo en la industria. Este estudio destaca la persistencia de desigualdades de género en la música popular costarricense y resalta las estrategias valientes de las cantantes para resistir, abogando por una transformación en la percepción y oportunidades de las mujeres en la industria musical.

PALABRAS CLAVE: desigualdades, género, patriarcado, industria musical, resistencia feminista

ABSTRACT

This article arises from a research whose objective was to analyze the gender inequalities faced by popular music singers in Costa Rica and their resistance strategies. As part of the methodology, I interviewed six singers active in the Costa Rican music scene, I held a focus group to discuss their experiences and sent a questionnaire to associated artists of the Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM), as well as five producers. Some of the findings include difficulties in obtaining resources, also revealing complications when requesting bank loans. Gender parity in productions and festivals favors men, evidencing barriers in public spaces and in the dissemination of projects. The objectification of bodies stands out as a significant obstacle to professional development. Female artists, facing pressure to demonstrate their ability in historically male-dominated sectors, adopt democratic leadership styles, although this sometimes causes discomfort. Resistance is manifested by raising their voices and leading activities with other women. Furthermore, songs and personal stories become tools of resistance, serving as references to invite other artists to occupy their legitimate space in the industry. This study highlights the persistence of gender inequalities in Costa Rican popular music and highlights the brave strategies of singers to resist, advocating for a transformation in the perception and opportunities of women in the music industry.

KEYWORDS: inequalities, gender, patriarchy, music industry, feminist resistance

Introducción

La música ha funcionado como un vehículo para la transmisión de historias y experiencias a lo largo del tiempo; se ha erigido como un canal para conectar a las personas con sus emociones y sentimientos (Mosquera, 2013, p. 37). Sin embargo, detrás de las melodías de las canciones se esconde la percepción de una realidad que ha estado presente en diversos espacios y que a menudo es invisibilizada: las desigualdades de género.

Este estudio surgió de una inquietud personal y profesional desde mi experiencia como cantante de música popular en Costa Rica. Durante mi actividad, he presenciado un subyacente desequilibrio de género en la industria musical costarricense; este no es fácil de percibir a simple vista, pero está implícito en las diversas áreas en las que participo como intérprete y gestora.

A pesar de los avances significativos en la lucha por la igualdad en diversos campos, percibo que la escena musical sigue siendo un territorio en el que las voces y los talentos femeninos se ven marginados y subestimados. Además de ser una vivencia personal y experimentada por cantantes de música popular, es un hecho que respaldan las disertaciones de autoras como Susan McClary (1991), Marcia Citron (1993), Lucy Green (2001), Pilar Ramos (2003), Laura Viñuela-Suárez (2003; 2016; 2021), Yasna Rodríguez (2018), entre otras. Estas investigadoras han analizado las experiencias de las mujeres en una escena musical históricamente dominada por hombres.

Por lo anterior, mi interés radicaba en analizar las desigualdades de género en el contexto musical costarricense: desigualdades que las cantantes costarricenses de música popular experimentan cuando llevan a cabo el proceso para exponer su proyecto artístico ante el público.

Para la investigación, reuní a seis cantantes costarricenses de música popular, quienes interpretan distintos géneros musicales, entre ellos rap, pop, pop latino, *reggae*, electropop y jazz. Cuando planteo el término “música popular” hago referencia a música creada para ser difundida y escuchada por un público amplio, a través de

distintas plataformas y medios de comunicación (Goialde, 2013, p. 7; Ramos, 2003, p. 105; Flores, 2008, p. 43): quien produce una canción tiene como fin darse a conocer de forma masiva y, además, que su trabajo sea reconocido económicamente.

Ahora bien, la música popular es un espacio en el que el sistema capitalista toma fuerza, entiéndase el capitalismo como un sistema donde la prioridad radica en la generación de utilidades y los beneficios son atribuidos a los propietarios privados (Jahan y Mahmud, 2015, p. 44). En este entorno, quienes han tenido mayores oportunidades son aquellas personas que pertenecen al sexo masculino y cuentan con cierto poder adquisitivo. Por tanto, las mujeres, en la industria musical, deben enfrentarse a los obstáculos de dicho sistema para desarrollar sus proyectos.

A lo anterior se suma que el sector artístico musical costarricense está en constante lucha por obtener reconocimiento en la escena cultural, mediante el impulso de proyectos de difusión nacional e incluso internacional. Un claro ejemplo de ello es la grabación de material fonográfico: las artistas aspiran a colocarlas en plataformas digitales para que puedan ser escuchadas por un público diverso, ubicado en distintas regiones del mundo.

Finalmente, desde la experiencia de mi participación en diversos espacios de la escena musical costarricense, existe una presencia reducida de mujeres en los festivales, conciertos y en la industria musical en general, lo cual es un reflejo de las desigualdades profundamente arraigadas en la sociedad costarricense. Por todo lo anterior, mi investigación buscaba arrojar luz sobre las razones de esta disparidad y explorar las desigualdades, barreras y desafíos que enfrentan las cantantes en Costa Rica cuando desarrollan sus proyectos artísticos en un entorno dominado por figuras masculinas. Así, mediante el análisis de las experiencias narradas por las mismas cantantes, en este artículo pretendo exponer las barreras que limitan el trabajo y la participación de las mujeres en la industria musical costarricense y de qué manera ellas se resisten ante esas desigualdades.

Desarrollo

Con las seis cantantes participantes de la muestra, se conversó sobre distintas temáticas, principalmente relacionadas con la forma en la que gestionan sus proyectos artísticos, así como experiencias y dificultades que enfrentan a la hora de promocionar o difundir su música a través de diversas plataformas. Además, apliqué un cuestionario a artistas que forman parte de la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM) y a productores activos dentro de la industria musical costarricense, para conocer sus percepciones sobre la participación de mujeres en la escena musical costarricense y complementar con las respuestas brindadas por las cantantes.

La gestión en la industria musical costarricense

Las cantantes externaron que la industria musical costarricense es casi inexistente y desvalorizada por la sociedad, una opinión compartida por el productor costarricense Roberto Montero (2020), quien señala la dificultad de difundir y promocionar la obra de artistas locales independientes frente a un vasto catálogo internacional. Esta visión se alinea con las investigaciones de Anna-Lisa Willrodt (2016), Redi Gomis e Iván Ceceña (2019), y Nicole Cohen (2012), quienes destacan la inseguridad económica del trabajo de las artistas debido a contratos temporales, a tiempo parcial o autónomos. Para lograr un espacio en el mercado musical, se requiere un trabajo arduo de planificación y organización de recurso económico y humano, considerando las posibilidades y características de la industria musical en la que se desenvuelven.

Las artistas también destacaron la limitación en el acceso a la información y a contar con aliados estratégicos, un problema que, según un estudio de la Asociación de Mujeres de la Industria de la Música de España (2020), afecta al 86 % de las mujeres trabajadoras en la industria musical, quienes enfrentan barreras como la falta de contactos, información y oportunidades. La investigación rea-

lizada por Escribano, Muntanyola-Saura y Gallego (2022) muestra que las mujeres en la industria musical enfrentan dificultades para integrarse en redes de contactos dominadas por hombres, lo que a menudo lleva a su exclusión. A pesar de estas dificultades, algunas mujeres crean sus propias redes de contactos, como estrategia de resistencia y solidaridad.

La gestión de los recursos económicos

Conseguir los recursos económicos para desarrollar un proyecto musical implica una ardua tarea de planificación y organización (Maro, Maccari y Montiel, 2016, pp. 51-56). Las cantantes autogestionan sus proyectos con sus ingresos y ahorros, enfrentándose a limitaciones económicas y de tiempo para producir material. A pesar de las dificultades, ninguna ha solicitado patrocinio, pues consideran que no tienen la trayectoria ni el número de *fans* suficientes. María Paulet (2016) señala que las grandes marcas prefieren patrocinar eventos masivos e internacionales, dejando desatendida la escena musical independiente. Sin embargo, organizaciones sin fines de lucro están explorando formas de financiar proyectos de artistas costarricenses, aunque estos aportes se obtienen por concurso y no siempre se logra el apoyo necesario¹.

La mayoría de los empleos en la industria de la música generan bajos ingresos y muchas veces se trabaja de forma voluntaria para construir una cartera o abrirse puertas en el mercado (Willrodt, 2016; Cohen, 2012). Tres de las cantantes entrevistadas tienen trabajos formales que les proporcionan ingresos estables, aunque insuficientes para producir música regularmente, mientras que las otras tres tienen trabajos informales que les ofrecen flexibilidad

¹ Algunas entidades del sector cultural en Costa Rica desarrollan proyectos con el fin de dar a conocer las producciones musicales de artistas independientes, como el que se expone en el siguiente enlace: <https://delfino.cr/2024/04/dinamo-guacacaste-celebrara-los-200-anos-de-la-anexion>

de horario, pero limitan sus ingresos económicos². La división sexual del trabajo y los estereotipos de género perpetúan la desigualdad, impactando las remuneraciones y el desarrollo profesional de las mujeres (Torres y Zaclicever, 2022). La percepción histórica de que las mujeres son más propensas a realizar trabajo voluntario por amor, debido a roles patriarcales y sexistas (Wienclaw, 2011; Fernández-Rius, 2015), podría explicar la propensión de las artistas a hacer trabajo sin compensación económica, un aspecto que requiere mayor atención y estudio.

La gestión del recurso humano o equipo de trabajo

La organización de un equipo de trabajo es esencial para las cantantes. Las seis mujeres de este estudio coinciden en que sus equipos funcionan de manera horizontal, aunque ellas toman la decisión final como dueñas del proyecto. Debido a la inseguridad derivada del sexismo y la violencia de género, las artistas eligen cuidadosamente a su equipo. Según Elisa Carolina Elliott (2018), para las cantantes es esencial saber con quién trabajan para evitar conflictos de género, especialmente al liderar proyectos. Este cuidado en la selección de compañeros refleja una forma de resistencia y ha evitado experiencias desafortunadas de violencia o abuso. Sin embargo, formar un equipo sigue siendo un reto para ellas, evidenciando el cuidado al escoger aliados para sus proyectos, algo que los hombres quizás no enfrentan con la misma intensidad. Ejemplos incluyen a una artista que se sintió invalidada por un compañero y a otra cantante, quien rechazó trabajar con un productor por actitudes machistas. Esta precaución demuestra la importancia de la empatía y la colaboración en sus equipos.

² Se refiere al sector donde las personas trabajadoras tienen una relación laboral reconocida y su actividad está regulada y protegida por los marcos legales, contrario al sector informal:

[https://www.oitcinterfor.org/taxonomy/term/3366#:~:text=Incluye%20todo%20trabajo%20remunerado%20\(p,una%20empresa%20generadora%20de%20ingresos](https://www.oitcinterfor.org/taxonomy/term/3366#:~:text=Incluye%20todo%20trabajo%20remunerado%20(p,una%20empresa%20generadora%20de%20ingresos)

Además, las cantantes prefieren un liderazgo participativo y horizontal. “No me gusta que me digan jefa”, contaba una de las cantantes entrevistadas, porque aún no se naturaliza el hecho de que una mujer demuestre autoridad, a sabiendas de que realmente es la dueña del proyecto y, por ende, la jefa que toma las decisiones. Otra de las artistas comentó que durante un ensayo con una banda de *rock* donde ella fungía como directora, los músicos le dieron la espalda y ella tuvo que parar el ensayo para exigir atención y poder continuar. Aún existe rechazo a aceptar el liderazgo femenino. Como señala Mabel Burin (2012), factores culturales y sociales limitan su autoridad, y algunas mujeres encuentran difícil asumir puestos de poder, lo que pone en evidencia la necesidad de una reflexión más profunda sobre la aceptación y naturalización del liderazgo femenino en el ámbito laboral.

Paridad de género en la industria musical costarricense

Según las respuestas de las cantantes y del cuestionario a productores y artistas asociadas de ACAM, persiste una disparidad de género en los escenarios, especialmente en géneros como el rap, el *rock* y el *reggae*. Los Premios ACAM y otros estudios indican que el pop muestra menos disparidad, sin embargo, la cantidad de obras enviadas por hombres superó a la cantidad de producciones enviadas por mujeres³.

Las acciones afirmativas son cruciales para que las mujeres ocupen un papel protagónico, demostrando su calidad equiparable a sus contrapartes masculinas⁴. La disparidad de género en la música es un problema global, presente en países como Noruega, Argentina, Chile, Estados Unidos y España. La periodista Javiera Tapia (2016)

³ Los Premios ACAM son los premios más importantes en la industria musical costarricense, evento producido por la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica.

⁴ Las acciones afirmativas son las medidas que se toman en distintas instancias para favorecer a determinadas personas o grupos con el propósito de eliminar o reducir la disparidad de género en diversos espacios.

destaca que, aunque las mujeres cantantes venden más discos y tienen más reproducciones, son minoría en los festivales.

Esta disparidad también se debe a la falta de productoras y referentes femeninos en la industria musical. Además, la mayoría de los puestos de decisión están ocupados por hombres, lo que genera una camaradería que limita las oportunidades para las mujeres (Willrodt, 2016). Un estudio de la Universidad del Sur de California revela que solo el 3.4 % de las personas productoras de canciones en la lista de la revista *Billboard* en 2022 fueron mujeres (Smith, Pieper, Hernández y Wheeler, 2023). Las artistas coinciden en que la falta de mujeres en la curaduría de festivales perpetúa una red de artistas masculinos. Crear una base de datos de artistas costarricenses podría ayudar a reclutar talento de manera más equitativa. La participación y liderazgo de mujeres en la curaduría de eventos es esencial para lograr igualdad de oportunidades.

Sexismo y barreras de género en el desarrollo de su actividad musical

A las participantes en este estudio se les preguntó si, como mujeres, existen elementos que les impidan desarrollar su carrera artística a plenitud. En primera instancia, las artistas han enfrentado barreras de género debido a la presión social para cumplir con estándares de belleza, lo cual se relaciona con la objetificación abordada por Verdú y Briones (2016). Este mandato social —incluyendo tiempo para maquillarse, el tener un cuerpo bien formado, el uso de tacones altos— limita su libertad y comodidad, generando estrés y obstaculizando su desarrollo. La sexualización y exclusión de aquellas artistas que no cumplen con los cánones de belleza es un problema recurrente.

Otro aspecto que reclamaba una de las artistas tenía que ver con la edad: “¿Por qué a las mujeres en una entrevista siempre nos preguntan la edad? A los hombres nunca se les pregunta eso”. Existe la percepción de que la edad también impacta a las mujeres en la

industria musical y esto incide en la duración de sus carreras. La cantante Madonna en variadas ocasiones hizo mención de eso denominado “edadismo”, que refleja la tendencia a discriminar o prejuiciar a las mujeres por su edad (Sun, 2023). La noción de que la carrera de las cantantes es más corta que la de sus contrapartes masculinas es una percepción de algunas autoras que han hecho una mirada panorámica y lo han interpretado de esta manera.

Según Teresa López y Lucy Green, las artistas compiten en términos sexo-corporales para ocupar un lugar en el mercado musical: deben acatar ciertos mandatos sociales (López, 2020, p. 131; Green, 2001). No obstante, quiero anotar que, aunque los estereotipos de género siguen persistiendo y están aún arraigados en las sociedades, algunas de las cantantes no dudan en ir contra de ellos a pesar de los cuestionamientos o críticas sexistas.

Según las experiencias narradas por las artistas, han sido víctimas de violencia simbólica que, como mencionan Verdú y Briones (2016, p. 38), se manifiesta en la estereotipación y la invisibilización de los logros femeninos. Por ejemplo, la cantante de *reggae* señalaba:

He visto como que tal vez a veces la gente como que no le gusta que yo cante de manera más gruesa, como que están esperando que yo cante así, como melodioso [...] muchas veces como que pretenden que uno cante así, como finito.

O la intérprete de rap, que ponía de manifiesto que en entrevistas le han pedido que rapee para demostrar que es capaz de hacerlo o le han hecho comentarios como “ay, quién la ve, sabe rapear”. La cantante destacaba que mediante este tipo de comentarios se tiende a infantilizar a las mujeres, desvalorizando su experiencia y capacidad. Las artistas externaron su incomodidad al ser subestimadas. La sociedad sigue esperando que las mujeres nos comportemos de acuerdo con nuestro género: las ocupaciones y diversas conductas en las industrias culturales están fuertemente marcadas por el género y por los estereotipos (Hesmondhalgh y Baker, 2015; Bronsoms

y Guerra, 2022). Así, a muchas mujeres se les exige más que a los hombres: ellas deben demostrar que son capaces de realizar ciertas actividades que, según los estereotipos, son masculinas.

Otro aspecto que señalaron las artistas es que se sienten inseguras al trabajar hasta tarde, tomando en cuenta que muchos eventos en los que participan son en la noche. Esto está en línea con lo aportado por Mercedes Zúñiga (2014) y Laura Viñuela (2003), quienes afirman que las calles son una zona de peligro para las mujeres. Además, autoras como Leslie Kern (2021) han planteado la importancia de diseñar infraestructura urbana apta para las mujeres. Adicionalmente, según se indicaba en el estudio de Viviana Gómez y Eldis Román (2019), quienes más sufren acoso callejero son las mujeres solteras y los espacios donde más lo han experimentado han sido los lugares nocturnos.

Formas de resistencia contra las desigualdades y prejuicios de género

Las mujeres se unen en colectivos y manifestaciones para exponer desigualdades y resistirlas. Estos colectivos son cruciales para el reconocimiento en la escena musical y para atender las desigualdades de género. Anna-Lisa Willrodt (2016) coincide en que hablar sobre las disparidades y formar alianzas son formas efectivas de resistencia. Además, Leyre Marinas (2019) y Julieta Laborde (2022) destacan el papel de las redes sociales en la denuncia y avance de derechos.

La música y las letras de las canciones son una de las formas de resistencia que las cantantes utilizan como medio de expresión. Esto también lo confirma Laura Viñuela (2021), para quien la música es un medio para hablar sobre la desigualdad de género, la construcción de la identidad, la prevención de la violencia de género, entre otras situaciones contra las cuales las mujeres siguen resistiendo. Las seis cantantes expresaron que desean ser ejemplo para las nuevas generaciones, demostrando que es posible ocupar un espacio

en la escena musical costarricense. Destacan la importancia de promover el reconocimiento a las mujeres músicas en los programas de educación musical y fomentar la incursión de jóvenes en la industria. Los trabajos de Willrodt (2016) e Isadora Tulalí (2019) coinciden en la necesidad de referentes femeninos como forma de resistencia. Guillermo Fernández (2020) aboga por una educación feminista para que niños y niñas reconozcan la igualdad de oportunidades.

Cabe resalta que las mujeres también muestran resistencia al hacer caso omiso de las manipulaciones del entorno. Por ejemplo, tomar la decisión de no continuar trabajando con un productor que intenta imponer ciertas formas de vestir ya constituye un acto de resistencia; o interrumpir un ensayo de forma abrupta y advertir a un grupo de músicos que no continuaría la práctica hasta lograr su completa atención. Ignorar las imposiciones sobre cómo debería cantar una mujer en consonancia con su feminidad también demuestra su lucha contra los prejuicios arraigados en la sociedad.

Conclusiones

Ser cantante en la industria musical costarricense continúa siendo un desafío, según se desprende del análisis de contexto y las respuestas proporcionadas por diversas artistas a lo largo de este estudio. Las cantantes encuentran dificultades para desarrollarse debido a que la industria musical en Costa Rica es prácticamente inexistente: se requiere trabajo arduo e inversión considerable para lograr que la música compita con la que ofrecen las grandes disqueras internacionales. Así, quienes incursionan en el medio artístico musical deben invertir tiempo y recursos económicos para producir, contratar equipo humano y difundir sus producciones. En muchas ocasiones, no logran recuperar completamente su inversión. Además, las artistas independientes forman parte de la economía informal, caracterizada por ingresos inestables; en muchas ocasiones, se involucran en proyectos de forma voluntaria, sin recibir una compensación

económica. Esto aumenta la dificultad de lograr que su trabajo sea económicamente sostenible.

Una de las principales barreras que enfrentan las cantantes al desarrollar sus proyectos artísticos es la limitación económica. Cada una de ellas debe organizarse para lanzar su proyecto, lo cual implica ajustar su salario o invertir sus ahorros para sufragar los gastos de la producción. Los hombres encuentran mayores facilidades y experimentan una sensación de seguridad superior al solicitar préstamos o patrocinios, pues suelen contar con un respaldo más sólido; por el contrario, las mujeres enfrentan mayores dificultades para abrir cuentas de ahorro o solicitar préstamos bancarios en comparación con sus contrapartes masculinas.

Un reto importante para las cantantes en la industria musical es luchar contra la estereotipación de lo femenino, lo que limita su desarrollo artístico debido a la presión de ajustarse a ciertos estándares para tener éxito en la escena musical. Además, gestionar adecuadamente su equipo de trabajo es fundamental. La elección de colaboradores idóneos es clave, ya que necesitan personas no solo con talento musical, sino también empáticas, responsables y alineadas con su visión. Persisten conflictos de género que hacen que algunas mujeres enfrenten el cuestionamiento de su liderazgo o la ignorancia de sus opiniones. Aunque las artistas valoran un liderazgo democrático basado en la horizontalidad, perciben que una mujer que muestra autoridad puede incomodar, lo que dificulta que su liderazgo sea aceptado naturalmente y las lleva a optar por un rol más conciliador.

Las cantantes dejan entrever que alzar la voz, ser referentes y educar a las nuevas generaciones son formas de resistencia para el cambio. Las artistas concuerdan en que ser mujeres en la industria musical significa ser ejemplo para otras; experimentan una profunda satisfacción al pensar que su labor artística sirve de estímulo para que otras mujeres ocupen los espacios que anhelan. La presencia de mujeres activas en la música y en puestos de liderazgo servirá como aliciente para que más niñas y jóvenes encuentren motivación para incursionar en diversas áreas de la industria musical. Por lo tanto, es importante que desde la educación se reconozca el trabajo de las

mujeres en la música, contribuyendo así a la gradual eliminación de la brecha de género. Sin embargo, el deseo de servir como modelos a seguir para las nuevas generaciones también conlleva una presión adicional para hacerlo bien, algo con lo que los hombres históricamente no han tenido que lidiar, al haber sido tradicionalmente los referentes de la humanidad. Por ende, el ser modelos a seguir y demostrar que las mujeres podemos ocupar esos roles puede generar una presión adicional impuesta por la sociedad, lo que resulta paradójico.

A pesar de que las cantantes de forma deliberada efectúan diversas acciones para ir en contra de todas esas desigualdades que experimentan, cabe resaltar que ellas ponen de manifiesto que la mejor forma de luchar contra todas esas barreras y estereotipos de género es actuando de forma libre, siendo auténticas y no permitiendo que los mandatos sociales las manipulen. Por ejemplo, el rechazo de una cantante a trabajar con un productor que intenta imponerle cómo vestirse, o cómo cantar de acuerdo con estereotipos de feminidad, constituye un acto de resistencia. Del mismo modo, una artista que durante un ensayo detiene a la banda para hacerse escuchar, demuestra una resistencia similar. Estas acciones representan una resistencia a los prejuicios sexistas y demuestran que las cantantes no permiten que dichos obstáculos afecten su dedicación y determinación para seguir produciendo su música. A pesar de enfrentar discriminación y violencia en diversas situaciones, las cantantes no han dejado que estas circunstancias les impidan avanzar y luchar por ocupar su lugar en la escena musical costarricense.

Bibliografía

- Asociación de Mujeres de la Industria de la Música. (2020). *Estudio de género en la industria de la música en España*. Ministerio de Cultura y Deportes de España.
- Bronsoms, A., y Guerra, P. (2022). Romper el silencio, armar escándalo y sublevarse: Música y género en España, 2018–2021. *DEBATS*, 136(2). <https://doi.org/doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.2>
- Burin, M. (2010). *Género y salud mental: Construcción de la subjetividad femenina y masculina*. Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/1529/Burin_2010_Preprint.pdf
- Citron, M. (1993). *Gender and the musical canon*. Univiversity of Illinois Press.
- Cohen, N. (2012). Cultural Work as a Site of Struggle: Freelancers and Exploitation. *tripleC*, 10(2), 141–155.
- Eliott, E. (2018). *Mujeres en la Producción Musical en Chile* [Tesis de licenciatura]. Universidad Academia de Humanismos Cristiano.
- Escribano, M. Á. G., Muntanyola–Saura, D., & Gallego, J. I. (2022). Las desigualdades de género en la industria de la música en España. Un estudio de metodología mixta. *DEBATS*, 136(2), 43–60. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.3>
- Fernández, G. (2020). *La figura de la mujer en la música y su reconocimiento a través de la educación* [Trabajo fin de grado]. Universidad de Oviedo.
- Fernández–Rius, L. (2010). Género y ciencia: Entre la tradición y la transgresión. En N. Blásquez Graf, F. Flores Palacios, & M. Ríos Everardo (Eds.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Universidad Autónoma de México.
- Flores, S. (2008). *La música popular actual como herramienta en la educación musical*. Universidad Estatal a Distancia de Madrid.
- Goialde, P. (2013). Música popular/músicas urbanas. *Musiker: Cuadernos de Música*, 20, 7–18.
- Gómez, V., y Román, E. (2019). La violencia de género en los espacios públicos. Una mirada desde la Universidad Manabita. *Revista Atenas*, 1(45), 82–92.
- Gomis, R., y Ceceña, I. (2019). Vivir del arte: Modelos de negocio en la actividad económica de los músicos independientes en Tijuana, México.

- Trabajo y Sociedad. Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias*, 20(33), 181-190.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación* (P. Manzano, Trad.). Morata, S. L.
- Hesmondhalgh, D., y Baker, S. (2015). Sex, gender and work segregation in the cultural industries. *Sociological reviews*, 63(S1). <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12238>
- Jahan, S., y Mahmud, A. S. (2015). ¿Qué es el capitalismo? El libre mercado puede no ser perfecto, pero es probablemente la mejor manera de organizar una economía. *Finanzas & Desarrollo*, 52(2).
- Kern, L. (2021). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Bellatierra Ediciones.
- Laborde, J. (2022). *Mujeres y disidencias en la música: Un estado de la cuestión de las problemáticas feministas contemporáneas en el campo musical argentino (2016-2020)* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional de La Plata.
- López, T. (2020). Accesos de las mujeres a la industria de la música popular. En *Aquellarre: La emancipación de las mujeres en la cultura de masas*. Advook.
- Marinas, L. (2019). *Mujeres en la industria musical: Políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad* [Tesis de posgrado, Fundación Alternativas]. <https://culturaygenero.com/wp-content/uploads/2020/07/mujeres-industria-musical-visibilidad-alternativas.pdf>
- Maro, G., Maccari, B., & Montiel, P. (2016). Estrategias y herramientas de gestión. En *Guía Rec. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música* (pp. 48-72). Ministerio de Cultura Presidencia de la Nación.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender & sexuality*. University of Minnesota.
- Montero, R. (2020). Realidad expuesta: Los retos de la industria de la música costarricense y los vicios que debemos evitar en la reactivación post pandemia [Plataforma abierta]. *Medium*. https://medium.com/@_Roberto/realidad-expuesta-los-retos-de-la-industria-de-la-m%C3%BAsica-costarricense-y-los-vicios-que-debemos-1a012d008ee2
- Mosquera, I. (2013). Influencia de la música en las emociones: Una breve revisión. *Realistas: Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34-38.
- Paulet, M. (2016). Tendencias de patrocinio en la industria musical a nivel

- global 2016. *Promoción Musical.ES. Todo sobre promoción, autogestión y emprendimientomusical*. <https://promocionmusical.es/tendencias-patrocinio-industria-musical-nivel-global-2016/>
- Paulet, M. (2016). Tendencias de patrocinio en la industria musical a nivel global 2016.
- Promoción Musical.ES. Todo sobre promoción, autogestión y emprendimiento musical. <https://promocionmusical.es/tendencias-patrocinio-industria-musical-nivel-global-2016/>
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*: S.A DE EDICIONES.
- Rodríguez, Y. (2018). *Mujeres en la música chilena: La invisibilización de un legado*. UDLA, Universidad de las Américas.
- Smith, S., Pieper, K., Hernández, K., & Wheeler, S. (2023). *Inclusion in the Recording Studio? Gender & Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 1,100 Popular Songs from 2012 to 2022* [Investigación, USC Annenberg]. <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-jan2023.pdf>
- Sun, M. (2023, febrero 9). Madonna calls speculation about her appearance «ageism and misogyny». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2023/feb/09/madonna-age-appearance-look-grammys-2023-ageism-misogyny>
- Tapia, J. (16d. C., marzo 8). Mujeres y música: Roles obsoletos, sexismo e invisibilidad [Revista]. POTQ. <https://www.potq.net/articulos/mujeres-y-musica-un-homenaje/>.
- Tulalian, I. (2019). Gender inequality in the music industry. *Backstage Pass*, 2(14). <https://scholarlycommons.pacific.edu/backstage-pass/vol2/iss1/14>
- Verdú, A. D., & Briones, E. (2016). Desigualdad simbólica y comunicación: El sexismo como elemento integrado en la cultura. *Revista Estudios de Género La Ventana*, 5(44), 24-50.
- Viñuela-Suárez, L. (2003). *Perspectiva de género y la música popular: Nuevos retos para la musicología*. Ediciones KRK.
- Viñuela-Suárez, L. (2016). Como una ola: Las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y musicológicas. *La Arbolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 9, 97-110.
- Viñuela-Suárez, L. (2021). Desafiar el sexismo a través de las artes. Cla-

- ves para coeducar desde lo visual y sonoro hasta la ciencia de datos. En *Perspectiva de género, música, arte y educación*. GRAÓ, de IRIF, S.L.
- Wienclaw, R. A. (2011). Gender Roles. En *Gender Roles & Equality*. Salem Press.
- Willrodt, A.-L. (2016). Gender and Labour in the Music Industry An exploration into why the music industry has a gender problem and what can be done to change it [Tesis de maestría en gestión musical]. University of Agder.
- Zúñiga, M. (2014). Las mujeres en los espacios públicos entre la violencia y la búsqueda de libertad. *Región y Sociedad*, 4, 77-100.

Resurgir en la escena artística

Análisis de la propuesta *performática Kunan*

Resurgence on the art scene

Analysis of the *Kunan* performative proposal

Lucía Margarita Figueroa Robles

lucia.figueroa@unl.edu.ec

Elsi Aracely Alvarado Román

elsi.alvarado@unl.edu.ec

Universidad Nacional de Loja (Ecuador)

RESUMEN

En la retahíla de autores mencionados en la historia artística de Loja-Ecuador, han existido mujeres creadoras que no constan en los libros. *Kunan* es la propuesta *performática* que instiga a reconocer a mujeres que han aportado al arte a través de su producción. Mujeres que han sido inspiración de artistas quienes hoy reescriben la historia en la que fueron invisibilizadas. El objetivo es analizar el proceso creativo, la ejecución e impacto de la obra *Kunan, nosotras en la historia de Loja*, propuesta que, a través de una investigación exploratoria-interpretativa y metodologías *performativas*, ha permitido recurrir a entornos vivenciales de las artistas, teniendo como conceptos la invisibilización y el resurgir, que se apropian al presentarlos en la escena, donde el movimiento, la narrativa, la música y la danza constituyen elementos clave para sensibilizar y dirigir la atención hacia la obra *performática*. Pattin (2011) establece que el performance “es en sí un ritual, es un espacio donde se puede crear,

generar impacto en los demás” (p. 21). Una mujer con los ojos vendados se traduce a una serie de roles y comportamientos de género, en donde las mujeres se han ido subordinando por ideas que ellas mismas han interpuesto. Confinar su actividad diaria a velar por su familia, realizar quehaceres del hogar, sentirse débiles física y emocionalmente, es algo que de a poco van quedando atrás. La mujer artista resurge y vence estas cadenas para desaprender lo que la limita y reescribir desde la sororidad una nueva historia que la incluya.

PALABRAS CLAVE: mujeres y música, performance, arte conceptual

ABSTRACT

In the string of authors mentioned in the artistic history of Loja-Ecuador, there have been creative women who do not appear in the books. *Kunan* is the performance proposal that encourages recognition of women who have contributed to art through their production. Women who have been inspirations for artists who today rewrite the history in which they were made invisible. The objective is to analyze the creative process, the execution and impact of the work *Kunan*, us in the history of Loja, a proposal that through exploratory-interpretive research, and performative methodologies, has allowed us to resort to the artists' experiential environments, taking as concepts, invisibilization and resurgence, which are appropriated when presented on stage, where movement, narrative, music and dance constitute key elements to raise awareness and direct attention to the performative work. Pattin (2011) establishes that performance “is in itself a ritl, it is a space where you can create, generate an impact on others” (p. 21). A blindfolded woman translates into a series of gender roles and behaviors, where women have been subordinated by ideas that they themselves have interposed. Confining your daily activity, taking care of your family and doing household chores, feeling weak physically and emotionally, is something that is slowly being left behind. In conclusion, the female artist re-emerges and overcomes these chains, to unlearn what limits her and rewrite from sisterhood a new history that includes her.

KEYWORDS: women and music, performance, conceptual art

Introducción

Hacer referencia a una propuesta *performática* como la ejecutada en este estudio amerita hablar sobre interdisciplinariedad en el arte, cuyo enfoque integra diversas disciplinas artísticas para crear obras complejas y ricas en significados. La interdisciplinariedad se encuentra en diversas manifestaciones a lo largo de la historia, permitiendo identificar la integración de la poesía, el canto, la música, la danza, etc. en una misma obra. Por tanto, es posible hacer mención a la influencia recíproca que puede encontrarse en el arte, tal como expresa el historiador Francastel en el análisis efectuado por Rodríguez (1999): “Nuestra cultura se compone de innumerables elementos, nunca aislables de los demás. Francastel apunta que cada uno de ellos ha de explorarse con diferente técnica, y que, por tanto, ésta constituye el elemento más fijo de la actividad intelectual” (p. 56). Es así como la interdisciplinariedad constituye una necesidad en las propuestas artísticas, donde es importante el abordaje multidimensional para una mayor comprensión, ya que de forma aislada no se lograría. Posada (2004) manifiesta que estos procesos constituyen aquella integración disciplinar en la cual la cooperación entre disciplinas conlleva a interacciones reales y a una reciprocidad en los intercambios hacia un enriquecimiento mutuo.

En Latinoamérica, el *performance* se ha convertido en un vehículo para abordar y narrar problemáticas sociales, utilizando el cuerpo y el espacio como herramientas de protesta y reflexión. Así también, en Ecuador, este tipo de propuestas *performáticas* avanza a un ritmo lento, sobre todo en el campo de las artes. El colectivo Mujeres Creando ha realizado un *performance* que aborda temáticas relacionadas al género y la violencia doméstica: “No somos heroínas, somos sobrevivientes” (Mujeres Creando, 2016). De esa forma busca visibilizar esta problemática en la sociedad ecuatoriana.

Si bien se han ejecutado proyectos relacionados con el aporte de mujeres —como un musical que narra la vida de Matilde Hidalgo, o el documental *Coro Santa Cecilia*, que cuenta la historia de esta agrupación, hoy llamada Academia Santa Cecilia—, han sido

trabajos que, a pesar del impulso artístico que avizoraron, no reflejan la reivindicación de la mujer en una sociedad patriarcal. Así, la inexistencia de un *performance* que muestre el trabajo desarrollado por la mujer desde la producción plástica y musical motivó a cuatro docentes investigadoras a poner en evidencia el legado cultural de mujeres lojanas y presentar, a través de una propuesta *performática*, sus nombres, su contexto y su arte.

La iniciativa, objeto de estudio cuyo análisis se describe en este artículo, se desarrolló a partir de una situación práctica en el contexto del proyecto “Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género, a partir de la creación de las escuelas de arte”, en su afán de exponer el trabajo desarrollado por mujeres en el campo de las artes plásticas y musicales. Así germina la propuesta que instiga a reconocer a mujeres que han aportado al arte a través de su producción: *Kunan, nosotras en la historia de Loja*, cuyo objetivo es visibilizar y resaltar las contribuciones de mujeres artistas, enfocándose en los conceptos de “invisibilización” y “resurgir”. Para su cumplimiento se siguieron algunos pasos como identificar mujeres artistas en la historia de Loja, comprender los contextos históricos y sociales que han influido en sus trayectorias, recopilar testimonios y datos que ilustren sus experiencias con base en los conceptos mencionados (invisibilización y resurgir), para finalmente elaborar un guion y componer la música en la que se reflejen los conceptos de la marginalización y el renacer.

Se han empleado metodologías que han coadyuvado a alcanzar un análisis riguroso y comprensivo del objeto de estudio: el método exploratorio, que busca un conocimiento preliminar y una comprensión inicial de fenómenos poco estudiados (Stebbins, 2001), fue un soporte en la definición de objetivos y alcance; la revisión de literatura y fuentes primarias; las entrevistas; la recopilación testimonial; y la inmersión en entornos vivenciales.

Por otro lado, la metodología interpretativa permite una comprensión profunda de los significados y contextos culturales, centrándose en la experiencia subjetiva y la percepción de los participantes (Denzin y Lincoln, 2018). Este enfoque cualitativo fue crucial

para desentrañar las complejidades y matices en las manifestaciones artísticas, la conceptualización de la invisibilización y el resurgir, la identificación de conceptos clave, y el desarrollo de la narrativa. Considerando que “la metodología *performativa* permite analizar las prácticas artísticas como procesos dinámicos que generan significado a través de la acción y la interacción en contextos específicos” (Taylor, 2015, p. 32), se han identificado conceptos del *performance*, como el diseño de la experiencia escénica, la integración de movimiento, narrativa, música y danza, y la evaluación y reflexión *postperformance*.

Kunan constituye el “presente”, un viaje sensorial que celebra y destaca la invaluable contribución de las mujeres en el arte. Desde la interdisciplinariedad, combinando música, arte visual, danza y narración, es una experiencia única que recordó el pasado en un presente creativo y profundamente emotivo.

Desarrollo

Interdisciplinariedad en el arte

Piaget (1973, como se citó en Tamayo, 1996) hace referencia a las aparentes fronteras que existen entre la diversidad de disciplinas, acotando que: “La interdisciplinariedad deja así, de ser un lujo o un producto de ocasión para convertirse en la condición misma del progreso de las investigaciones” (p. 6). Es así que, la interdisciplinariedad se trata de un enfoque que permite integrar diversas disciplinas artísticas para crear obras complejas y ricas en significados.

Haciendo mención a la influencia recíproca que puede encontrarse en el arte, tal como expresa el reconocido historiador Francastel¹, vale mencionar que “nuestra cultura se compone de innumerables elementos, nunca aislables de los demás. Francastel apunta que

¹ Francastel fue un historiador francés y crítico de arte. Actualmente es considerado como uno de los fundadores de la sociología del arte y destacada figura de la historia del arte del siglo XX.

cada uno de ellos ha de explorarse con diferente técnica, y que, por tanto, ésta constituye el elemento más fijo de la actividad intelectual” (Francastel, 1960, como se citó en Rodríguez, 1999, p. 56). No cabe duda de que la interdisciplinariedad compone una necesidad en el mundo moderno debido a este abordaje multidimensional que de forma aislada no se lograría.

Los procesos interdisciplinarios, además de ampliar las fronteras de la creatividad, facilitan una comprensión holística de las obras artísticas. Este enfoque permite que los artistas no se limiten a un solo medio o disciplina, sino que exploren múltiples maneras de expresarse, generando obras que resuenan con una diversidad de audiencias y contextos culturales.

Además, la integración de diferentes disciplinas en el arte puede llevar a la innovación y al desarrollo de técnicas y conceptos novedosos. Klein (2010) señala respecto a la interdisciplinariedad que esta fomenta la colaboración entre artistas, científicos, y otros profesionales, confluyendo en una sinergia de conocimientos y habilidades que enriquecen el proceso creativo. Este tipo de colaboración no solo beneficia a los creadores, sino que tiene el potencial de influir en la sociedad en general, ofreciendo perspectivas nuevas y soluciones a problemas contemporáneos.

Aproximaciones al *performance*

En el contexto del *performance*, la interdisciplinariedad es particularmente significativa. Por su naturaleza, el *performance* constituye un medio que combina elementos del teatro, la danza, la música y las artes visuales (generalmente) para crear experiencias únicas e inmersivas. Según Fischer-Lichte (2008), el *performance* es un ejemplo claro de cómo la interdisciplinariedad puede transformar la percepción y la participación del público en el arte. Esto se logra a través del uso de múltiples disciplinas, ya que el *performance* no solo desafía las tradicionales convenciones del arte, sino que también crea un espacio para la experimentación y la interacción en tiempo real,

favoreciendo a que tanto los artistas como los espectadores se conviertan en entes cocreadores de la experiencia artística.

En el panorama latinoamericano, el *performance* se ha convertido en un vehículo para abordar y narrar problemáticas sociales, utilizando el cuerpo y el espacio como herramientas de protesta y reflexión. De ahí que, en México, por citar un ejemplo, la artista Teresa Margolles ha utilizado su trabajo para confrontar la violencia y la muerte resultante de la guerra contra el narcotráfico. En su *performance* titulado *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* utiliza el agua con la que se lavaron cadáveres de víctimas de la violencia, lo cual invita al público a confrontar la realidad brutal del conflicto (Margolles, 2009, como se citó en Ramos, 2012, p. 109). Esta obra denuncia la violencia, al mismo tiempo que actúa como un medio de memoria y resistencia.

En Ecuador, el colectivo Mujeres Creando ha realizado un *performance* que aborda temáticas relacionadas al género y la violencia doméstica. El colectivo (2016) escenificó situaciones de violencia contra las mujeres en espacios públicos, buscando visibilizar y denunciar la normalización de este problema en la sociedad ecuatoriana (Mujeres Creando, 2016, como se citó en Guerrero, 2017). A través de estas intervenciones, es posible percibir que el *performance* constituye una herramienta para la educación y la sensibilización de las audiencias, desafiando a los espectadores a reconsiderar sus propias percepciones y actitudes hacia la violencia de género.

Kunan, nosotras en la historia de Loja

En el marco de los objetivos de investigación de un grupo de docentes de las carreras de Artes Musicales y Visuales de la Universidad Nacional de Loja, surge el proceso creativo que se fundamenta en la acumulación de datos empíricos y teóricos, asimismo en la interacción dinámica entre los conceptos y las prácticas creativas que han sido exploradas y refinadas. Este enfoque ha permitido una profundización constante en el entendimiento del fenómeno estudiado,

proporcionando una base sólida para la generación de una propuesta *performática* a la cual se la denominó *Kunan*.



Figura 1. Volante de *Kunan, nosotras en la historia de Loja*. Fuente: Archivo Kunan.

Se torna preponderante ampliar espacios en el arte para llegar a diversos públicos, tal como menciona Kasumi Iwama en su investigación sobre las propuestas de Andrea Zambrano Rojas, Diana Gardeneira y el colectivo Arte Activista Feminista, en donde se establece que ubicar el arte “en un contexto fuera de los cubos blancos e instituciones... fuera de los espacios típicamente ‘esterilizados’, que son carentes de cualquier sentido político en sí, también implica un cambio en cómo se establecen las relaciones con el público” (Iwama, 2021, p. 90). *Kunan* es la propuesta *performática* que persuade a reconocer a las mujeres que han aportado al arte a través de su lacónica pero no menos importante producción; mujeres que han sido inspiración de muchas y muchos artistas quienes hoy reescriben la historia en la que fueron invisibilizadas. La obra —que significa el “presente”— cuenta con dos momentos en los que se palpa el proceso investigativo. Esto ha permitido a las investigadoras recurrir a entornos vivenciales de algunas artistas lojanas para, a través de conceptos como la invisibilización y el resurgir, apropiarse de esta cotidianidad que existe en cada una de las etapas que el público va descubriendo, en donde el movimiento, la narrativa, la música y la danza constituyen elementos clave para sensibilizar y

dirigir la atención hacia la obra *performática*. Pattin (2011) establece que el *performance* es en sí un ritual, es un espacio donde se puede crear, generar impacto en los demás, y, aunque su impacto no puede ser premeditado, su producción es planificada. La obra destaca los logros y luchas femeninas en una sociedad patriarcal.

Proceso creativo de la propuesta performática Kunan

El proceso de creación de *Kunan, nosotras en la historia de Loja* involucró una investigación profunda sobre la historia y el contexto social de las mujeres creadoras lojanas, revelando no solo sus contribuciones artísticas, sino también las barreras que han enfrentado. Esta obra, además de rendir homenaje a las artistas visuales y musicales, sirve como un llamado a la acción para reconocer y apoyar el arte femenino.



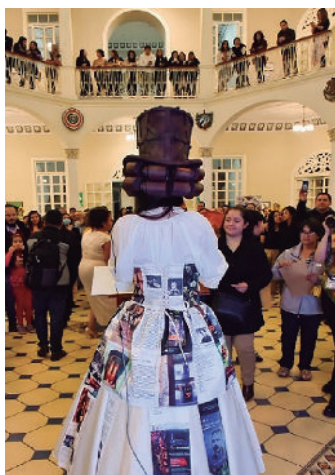
Figura 2. Imágenes de la preproducción del *performance Kunan*.
Fuente: Archivo Kunan.

Primer momento *Kunan*

El *performance* arranca con la presencia de la mujer Historia quien recorre los espacios de la casona cultural del teatro Bolívar, en donde se encuentra el público observando una pantalla gigante y cuatro mesas llenas de hojas sueltas. Se aprecia en el centro de este espacio un libro gigante denominado *Nuevo diccionario crítico de artistas lojanos*², que cuenta en su interior con una variedad de artistas

² Se hace alusión indirecta al libro denominado *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, de Hernán Rodríguez Castelo, publicado en una segunda edición en el año 2006.

masculinos. Los asistentes identifican en las mesas un sinnúmero de biografías de mujeres; se percibe el concepto de invisibilización. Y, en el mejor de los casos, las propias mujeres creadoras se convierten en protagonistas al descubrirse entre estas hojas sueltas y llevar su reseña e insertarla en el libro principal que no contenía esta trayectoria dentro de sus páginas. Cuando culmina este proceso de interacción entre el público y la mujer Historia ella cierra el libro y lo lleva a otro espacio, dirige al público hasta el teatro en donde se encuentra un jardín de flores amarillas³. El público la sigue e inicia un segundo episodio.



³ Se utilizaron girasoles como un símbolo de luz, amor, admiración a las *ancestras* y a todas quienes con su lucha han generado espacios para reconocer el valioso aporte femenino en el arte.



Figura 3. Imágenes del desarrollo de la obra performática *Kunan* (primer momento). Fuente: Archivo *Kunan*.

Segundo momento *Kunan*

Dentro de un espacio lleno de color y sonidos, aparece entre el público una pequeña niña vestida de blanco, quien pasa al escenario para recibir el libro de la Historia, luego de que su subconsciente la invita, con lacónicas frases que resuenan en el teatro, a rememorar vivencias de su travesía en el arte. Cada escena va acompañada de melodías compuestas para este fin, y se observa a un ensamble de músicos, que al final revelan su verdadero rostro. Este segundo momento refleja el concepto del “resurgir”, y fue la adaptación del

guion *Mis ojos*⁴. Una mujer con los ojos vendados se traduce a una serie de roles y comportamientos de género a los que las mujeres se han ido subordinando por ideas que ellas mismas han interpuesto en su trajinar (han interiorizado, mimetizado, normalizado comportamientos del patriarcado). Confinar su actividad diaria a velar por su familia y realizar los quehaceres del hogar, sentirse débiles física y emocionalmente, es algo que de a poco se va quedando en el pasado. En definitiva, se pone en contexto que la mujer artista resurge y vence estas cadenas, para desaprender lo que la limita y reescribir desde la sororidad una nueva historia que la incluya, y en la que el público forma parte al levantar los girasoles que recibieron al ingreso, formando un jardín lleno de flores al tiempo que suena la obra *Resurgir* y se revelan los rostros de los músicos, quienes arrojan sus sombreros y se sueltan el cabello, indicando que todo el tiempo fueron las mujeres quienes estuvieron en la escena. Finalmente suena el pasillo *Cecilia*, de una de las compositoras investigadas, la maestra Blanca Cano. Cuando el público sale del teatro, se encuentra con hojas en blanco ubicadas en las mesas que inicialmente albergaron las biografías de las mujeres del pasado. Pero ahora están en espera de nuevos nombres de mujeres que todavía no han sido incluidas.



4 “Mis ojos” es un cuento que consta en el libro *Abstracciones que pululan en invierno*, de la autora Lucía Margarita Figueroa Robles, publicado en el año 2006 en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Loja.



Figura 4. Imágenes de la obra performática *Kunan* (segundo momento).
Fuente: Archivo *Kunan*.

Composición musical de la obra *Kunan*

Obras *Las Warmis* y *Resurgir*

Las obras denominadas *Las Warmis* y *Resurgir*, compuestas por la maestra Lucía Margarita Figueroa Robles⁵, son un claro reflejo de cómo la interdisciplinariedad en el arte puede crear una experiencia rica y multifacética. Esta obra combina interpretación musical, danza, artes escénicas y artes plásticas para narrar la lucha interna y el resurgimiento de las mujeres creadoras en la plástica y la música lojana. La pieza se estructura en torno a dos géneros musicales ecuatorianos: el danzante y

⁵ Pianista, articulista, escritora, gestora cultural; doctoranda en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Argentina Santa María de los Buenos Aires; magíster en Gerencia y Liderazgo Educacional; ingeniera en Sistemas; licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad Instrumentista; tecnóloga musical (Piano); cuenta con un diplomado internacional en Artes e Investigación; fue rectora del Conservatorio SBC; actualmente es docente investigadora de la Universidad Nacional de Loja (UNL); editorialista de *La Hora*³²; y docente del CSBC. Ha publicado dos obras literarias: *Prejuicios de una adolescente* y *Abstracciones que pululan en invierno*; tiene algunas composiciones musicales, artículos en revistas indexadas y editoriales de opinión. Ha participado en recitales poéticos y artísticos; cuenta con distinciones y premios por su aporte al arte.

el albazo, los cuales proporcionan un estilo vernáculo distintivo que en un momento determinado se fusionan (compás 16).

El danzante, con su ritmo alegre y repetitivo, es característico de la región andina de Ecuador. Se ejecuta en compás de 6/8 y su naturaleza bailable se refleja en los movimientos dispuestos para ser coreografiados, simbolizando la lucha y la resistencia. Por otro lado, el albazo, con su ritmo característico evoca la serenidad del amanecer, representando el renacimiento y la esperanza. Este género musical se destaca por sus melodías emotivas y estimulantes, las cuales son interpretadas con instrumentos tradicionales como la quena, dentro del formato del cuarteto de cuerdas, el cual constituyó en épocas pasadas el tipo de ensamble conformado mayoritariamente por varones.

En *Las Warmis/Resurgir* estos ritmos mencionados se entrelazan para reflejar la dualidad de la lucha interna de las protagonistas: su resistencia frente a las adversidades y la búsqueda de un nuevo inicio. La integración de estos elementos musicales con la danza y las artes escénicas propicia un ambiente escénico que va más allá de lo auditivo, permitiendo a la audiencia sumergirse en la experiencia emocional de las protagonistas. Los momentos de danza, coreografiados con movimientos que simbolizan tanto el sufrimiento como la liberación, se acompañan de una escenografía que incorpora elementos visuales y texturales, enriqueciendo la narrativa de la obra. Este enfoque interdisciplinario no solo enriquece la obra artística, sino que también permite una mayor comprensión y empatía hacia la historia y las emociones que se están generando conjuntamente con la audiencia.

En la siguiente imagen se puede observar un fragmento de la obra compuesta en el formato de grupo de cámara; se ha añadido al ensamble de cuerdas la resonancia de la quena. Además, se muestra el compás 16 en el que se realiza una transición de los ritmos autóctonos mencionados anteriormente.

Score

Las Warmis/Resurgir

Lucía Figueroa Robles
Arr: William Palacios J

Quena

Viola I

Viola II

Viola

Cello

Viola I

Viola II

Viola

Vc.

Fig. 5. Fragmentos de la obra *Las Warmis/Resurgir*, de Lucía Figueroa.

Fuente: Archivo Kunan.

Obra *Miniaturas musicales*

Obra de la compositora Elsi Alvarado Román⁶, quien resalta que la interdisciplinariedad en el *performance* es una herramienta con gran potencial que brindó la oportunidad de experimentar, crear, componer para que se pueda expresar con el cuerpo y el espacio de manera individual y flexible, explorando la integración de diferentes disciplinas, fomentando la integración entre artistas y enriqueciendo el proceso creativo. Para Alvarado (2023), trabajar en la música refle-

⁶ Elsi Aracely Alvarado Román, docente, pianista, compositora, gestora cultural e investigadora. Ha participado como ponente, organizadora y moderadora a nivel local, nacional e internacional. Ha publicado artículos científicos y compuesto algunas obras musicales. Se ha desempeñado como directora de Educación, Cultura y Deporte del Municipio de Loja, representante principal en la Asamblea del Sistema de Educación Superior CES. Fue rectora del Conservatorio Superior SBC, miembro del equipo curricular en Mineduc, miembro del Equipo de Determinación en Áreas Académica y Jurídica de las IES del país (ex-Conesup). Actualmente es miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, maestra de piano en el Conservatorio SBC y docente investigadora de la Universidad Nacional de Loja.

jada en *Miniaturas musicales* fue dar libertad, un momento y espacio para que *Kunan* cuente sin palabras y de una manera visual el silenciamiento e invisibilización de las mujeres artistas de Loja.

Al ser la música la base sobre la que se construye el *performance*, el motor de las emociones de las actrices durante la puesta en escena, facilita la evocación de diferentes sentimientos, lo que resulta fundamental en la creación de la obra *Miniaturas musicales* y permite una profunda conexión emocional con el público. Cada miniatura en la obra recrea la invisibilización de la mujer mediante una combinación de ritmos y melodías que incitan a la diversidad expresiva.

La primera miniatura, en compás de $\frac{3}{4}$ y ritmo moderato, utiliza el diálogo musical para representar a la mujer sumisa, entregada a los oficios domésticos y limitada a la esfera de su actividad intelectual y artística. La siguiente miniatura, con una métrica binaria simple, $\frac{2}{4}$ y un ritmo *allegro*, es más rápida que la primera y está inspirada en el ritmo del sanjuanito⁷. Esta miniatura busca representar el proceso de reconstrucción de la vida de las mujeres, abarcando los contextos históricos y sociales que han influido en sus trayectorias. Refleja cómo estas mujeres combinaban diversos roles en sus vidas: esposas, madres, hijas, y su participación en la esfera pública y eclesiástica. Algunas trabajaban en la docencia, otras en diversos oficios, pero todas compartían el propósito de honrar y mantener el bienestar de su familia y de la sociedad.

Finalmente, la tercera miniatura, en $\frac{3}{4}$ y ritmo moderato, es un vals de melodía elegante y suave, cuyas notas fluyen con gracia y delicadeza, creando una sensación de ligereza. Inicia con una frase que evoca una sensación de conquista, y se enfoca en el trabajo realizado por las mujeres artistas lojanas. La miniatura destaca sus actos de coraje y grandeza en los que participaron, reflejando el talento cultivado a través de la creatividad y las capacidades socioafectivas desarrolladas en su formación en artes y cultura. Esta obra musical pone en evidencia la producción artística y el impacto de su trabajo.

7 El sanjuanito es un género musical y danza tradicional de Ecuador, especialmente popular en las regiones andinas del país. Se caracteriza por sus ritmos alegres, vivaces y festivos, a menudo se interpreta con instrumentos tradicionales y su danza es enérgica y animada, reflejando la vitalidad y el espíritu festivo de la celebración.

Miniaturas musicales están pensadas en la libertad de la actuación, en los movimientos expresivos de la danza, en el texto, los cuales dialogan con la música. La combinación de ritmos de *Miniaturas musicales* alude a las vivencias personales de las mujeres músicas en recreación con el movimiento corporal; sin juicio dejan entrever la parte más íntima de las actrices.

Score "Miniaturas Musicales"

Elsi Alvarado
Arr: Wilman Palacios J

① Moderato (♩ = 92)

Quena *mf*

Violin I *mf*

Violin II *mf*

Viola *p*

Cello *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©Música producciones & Bodineu.com

Figura 6. Fragmento de la obra *Miniaturas musicales*, de Elsi Alvarado.
Fuente: Archivo Kunan.

Miniaturas musicales revela el poder transformador de la interdisciplinariedad en el arte, utilizando la música no solo como base del *performance*, sino como un medio para expresar las vivencias y desafíos de las mujeres artistas de Loja. A través de la integración de ritmos y melodías diversas, la obra ofrece una profunda conexión emocional y una celebración del coraje y la creatividad femenina. Cada miniatura actúa como un testimonio visual y sonoro del impacto cultural y social de estas mujeres, invitando al espectador a una reflexión íntima sobre su legado y su contribución al arte (Alvarado, 2023).

Conclusiones

Kunan permitió crear una experiencia educativa que visibiliza las contribuciones de las mujeres lojanas. A través de la interacción directa con la historia y el sumergirse en una obra artística, se resaltó el resurgir y la visibilidad de la mujer en la historia de Loja. La combinación de metodologías de investigación exploratoria e interpretativa con metodologías *performativas* permitieron crear un *performance* que no solo visibiliza las contribuciones de las mujeres artistas en Loja, sino que también genera una experiencia inmersiva y reflexiva para el público.

Existe un interés por parte de las nuevas generaciones de experimentar propuestas novedosas y diferentes desde lo interdisciplinar. *Kunan* constituye el presente, es un viaje sensorial que celebra y destaca la invaluable contribución de las mujeres en el arte, combinando música, arte visual, danza y narración para crear una experiencia única y profundamente emotiva.

Bibliografía

- Alvarado, E. (2023). Miniaturas Musicales [música impresa]: para grupo de cámara. *Performance Kunan*.
- Denzin, N., y Lincoln, Y. (2018). *El campo de la investigación cualitativa* (5.^a ed.). Editorial Amorrortu.
- Figuerola, L. (2023). Las Warmis/Resurgir [música impresa]: para grupo de cámara. *Performance Kunan*.
- Fischer, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
- Guerrero, M. (2017). *Mujeres Creando: Arte y Activismo en Ecuador*. Editorial Abya Yala.
- Iwama, K. (2021). *Arte activista feminista: Poner el cuerpo colectivo*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Klein, J. (2010). *Creating Interdisciplinary Campus Cultures: A Model for Stren-gth and Sustainability*. Jossey-Bass.
- Pattin, S. (2011). El performance como ritual contemporáneo. *Revista Enun-ciación*. Volumen (16), 16-30, http://www.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=6100569&id_recurso=450021912.
- Posada, R. (2004). Formación Superior basada en competencias, interdisciplinariedad y trabajo autónomo del estudiante. *Revista Iberoamericana de Educación* (35), 1-34, <https://doi.org/10.35362/rie3512870>
- Rodríguez, I. (1999). *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones*. Universidad de Sevilla.
- Stebbins, R. (2001). *Exploratory Research in the Social Sciences*. SAGE Publications.
- Tamayo, M. (1996). La interdisciplinariedad. ICESI. Serie cartillas para el docente ICESI. Publicaciones CREA. Cali-Colombia. Recuperado de: [https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/5342/1/interdisciplinari edad.pdf](https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/5342/1/interdisciplinari%20edad.pdf)
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: Performances culturales de la memoria en América Latina*. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.

Posibles usos de armonía negativa en música popular

Possible uses of negative harmony into popular music

Alexis Ariel Escudero Mogrovejo

Investigador independiente

alexisarielescudero@gmail.com

RESUMEN

Dentro de la música popular, la incorporación de recursos técnicos vinculados a la armonía negativa puede llegar a enriquecer el proceso compositivo de múltiples maneras, siendo una de ellas la comprensión sobre la simetría implícita en la armonía tradicional. En este sentido, esta ponencia pretende difundir posibles usos de la armonía negativa, facilitando un amplio catálogo de estrategias aplicables a la diversa música popular. Metodológicamente, se proponen tres fases: la primera de ellas consta de un acercamiento exploratorio al recurso en cuestión, siendo esto posible gracias a una contrastación de información ejecutada con base en el método analítico; la segunda se basa en la aplicación de la armonía negativa dentro del proceso compositivo, procediendo mediante técnicas como la rearmonización e incorporación de acordes “negativos” que se engloban dentro del método sintético; finalmente, en la tercera fase se enmarcarían posibles usos del recurso, así como algunas interpretaciones personales, todo esto mediante hipótesis fundamentadas sobre ideas generales del recurso, llegándose a enmarcar dentro del método experimental artístico. La propuesta de este trabajo busca contribuir al desarrollo de una perspectiva simétrica sobre la música tonal funcional, brindando un recurso alternativo a los compositores interesados.

PALABRAS CLAVE: composición, armonía negativa, música popular, perspectiva simétrica

ABSTRACT

Within popular music, incorporating technical resources linked to negative harmony can enrich the compositional process in multiple ways, one of which is the understanding of the symmetry implicit in traditional harmony. In this sense, this presentation aims to disseminate possible uses of negative harmony, facilitating a broad catalog of strategies applicable to diverse popular music. Methodologically, three phases are proposed: the first consists of an exploratory approach to the resource in question, made possible by a comparison of information based on the analytical method; the second is based on the application of negative harmony within the compositional process, proceeding through techniques such as reharmonization and incorporation of “negative” chords, which are encompassed within the synthetic method; finally, the third phase would frame possible uses of the resource, as well as some personal interpretations, all through hypotheses based on general ideas about the resource, eventually encompassing the artistic experimental method. The proposal of this work seeks to contribute to the development of a symmetrical perspective on functional tonal music, providing an alternative resource to interested composers.

KEYWORDS: composition, negative harmony, popular music, symetric perspective

Introducción

Generalmente definimos como “armonía” al orden, equilibrio o calma entre la interacción de diferentes variables. Dentro de términos musicales, esta idea permanece en relación con la altura de los diferentes sonidos (notas) y su ejecución simultánea con base en reglas (tonalidad). Sin embargo, en años relativamente recientes, se ha popularizado un recurso musical que presenta una nueva manera de conceptualizar a este equilibrio tonal, llegando a ser popularmente conocido como “armonía negativa”.

Ernst Levy (1985) fue un compositor, pianista y musicólogo suizo que, en su libro *A Theory of Harmony*, aportó al sustento físico de la teoría musical tradicional (europea) incluyendo percepciones personales sobre el tema. Allí, mediante una discusión que Levy plantea sobre las maneras de concebir la relación entre la triada mayor y menor, se presenta la polaridad existente basada en un eje tónica-dominante. De esta manera, se aportan dos hipótesis: gravedad telúrica y concepción absoluta. Sin embargo, en ningún momento de este escrito se alude al término “armonía negativa”, sino que su creación tiene una índole popular (informal) y es atribuida principalmente al saxofonista Steve Coleman, gracias a su recurso de improvisación llamado “técnica simétrica espiral”, que consiste en desarrollar cromatismos opuestos partiendo de un unísono como centro, dando como resultado reflejos (opuestos) simétricos (Haller, 2020, p. 53). Por lo tanto, teniendo en cuenta ambas propuestas anteriores podemos conceptualizar al recurso musical “armonía negativa” como una serie de cromatismos opuestos que parten de un eje tónica-dominante, lo que da como resultado reflejos simétricos equivalentes.

Con esta conceptualización, Jacob Collier explica los dos polos resultantes de esta relación física entre la tónica y su dominante: el polo positivo o armonía tradicional, y el polo negativo o armonía negativa. Por ejemplo, si tenemos una progresión “positiva” de cuartas que resuelven a C (A7-D7-G7-C) e “invertimos” cada acorde (nota por nota) según los cromatismos obtenidos del eje tónica-do-

minante (C-G), podríamos obtener una progresión “negativa” con el mismo objetivo (Ebm6-Bbm6-Fm6-C). Además, el compositor británico también menciona cómo los enunciados sobre la polaridad tonal, propuestos por Levy, influyen en las emociones que se pueden transmitir a través de estos reflejos simétricos que posee la armonía tradicional, los cuales se podrían definir como acordes “negativos” (June Lee, 2017).

A través de aquello es posible entender a la armonía negativa como una herramienta para descubrir diferentes formas de transmitir dualidades tonales (alegría-tristeza, luz-oscuridad, etc.) dentro de nuestras composiciones. Si tomamos en cuenta que en este recurso no perdemos “gravedad tonal” positiva (armonía tradicional) dentro del acorde negativo (reflejo simétrico de la armonía tradicional), tenemos infinitud de posibilidades de realizar progresiones y cadencias sin perder la resolución dentro de la conducción de voces. Por lo tanto, el presente artículo se centra en reflejar cómo la armonía negativa se puede insertar dentro de música popular, concretamente estadounidense, limitándose a géneros como el *rock*, *folk* y *jazz* fusión. Además, se busca constatar posibles usos que se podría llegar a tener con este recurso musical.

Metodología

La información presentada en este texto se basa en el empleo de recursos de armonía negativa dentro de géneros de música popular. Esto se ha realizado con el fin de presentar cómo este recurso interactúa no solo en contextos académicos, sino con todo tipo de propuestas musicales. Este proceso se desarrolló en tres etapas. La primera de ellas es un acercamiento exploratorio inicial al recurso en cuestión, gracias a una contrastación de información ejecutada con base en el método analítico que permite conocer acerca de los orígenes y la conceptualización del concepto como tal. En la segunda etapa se explica la aplicación de la armonía negativa en el proceso compositivo, mediante técnicas como la rearmonización e la in-

corporación de acordes “negativos”, lo que se engloba en el método sintético. Finalmente, en la tercera etapa se exponen posibles usos del recurso guiados por interpretaciones personales, a partir de hipótesis fundamentadas sobre ideas generales del recurso, llegándose a enmarcar dentro del método experimental artístico.

Desarrollo

Conceptualización de la armonía negativa

El fundamento teórico de la música se basa, en su mayoría, en el sistema armónico tonal funcional, el cual posee una simetría intrínseca reflejada en varios recursos musicales. Tomasini (2007) nos habla acerca del origen matemático de la música. En sus inicios hubo varios experimentos que permitieron conocer la serie de armónicos que se produce al ejecutar determinada nota musical, uno de ellos fue el de cortar una cuerda en determinadas fracciones. Estos armónicos, conocidos en inglés como *overtones*, se reproducen en un orden determinado: fundamental ($1/1$), octava ($1/2$), quinta ($1/3$), octava ($1/4$), tercera ($1/5$), quinta ($1/6$), etc. En ese sentido, se denota la presencia implícita del acorde mayor en la serie, pero la pregunta clave sería: ¿de dónde surge el acorde menor?

Ernst Levy (1895–1981) fue un distinguido pianista, pedagogo y compositor suizo que en tiempos recientes ha tomado relevancia gracias a su libro *A Theory of Harmony* (1985). En este, mediante un sustento físico, presenta una nueva manera de percibir el uso de la tonalidad y el “nacimiento” del acorde menor. Es importante aclarar que Levy no “inventó” los conceptos de los que habla, sino que, basado en la simetría implícita de los cálculos pitagóricos y una contrastación de diferentes hipótesis, nos ofrece un enfoque físico “fresco” acerca de la armonía “clásica”.

Añadido a lo anterior, el compositor suizo también trata acerca de temas referentes a una polaridad armónica, presentando, de esta manera, dos hemisferios recíprocos: el positivo y el negativo.

Lo positivo hace referencia a toda la teoría que conocemos (*overtones*), mientras que el negativo se conecta a una idea inversa: en lugar de cortar la cuerda, la alargamos. Este procedimiento teórico deja como resultado subarmónicos, denominados en inglés *undertones*, caracterizados por tener frecuencias más bajas y un orden diferente. Sin embargo, en este mismo escrito se presentan dos teorías previas y diferentes conocidas como “la polaridad” y “la turbidez” (Levy, 1985, p. 13). Levy realiza y expone una crítica acerca de estas posturas, ofreciendo dentro del escrito su propia hipótesis con dos acciones gravitatorias tonales que buscan “corregir” estas ideas. De esta manera, el compositor propone la “gravitación telúrica” y la “concepción absoluta”. Esta gravedad tonal, en palabras de Haller (2020):

[...] Nos sugiere que los acordes giran en un centro tonal, el generador, desde dos posiciones opuestas —positiva y negativa. Acordes desde el lado positivo (acordes mayores) son generados hacia arriba y por lo tanto gravitan abajo. Acordes desde el lado negativo (acordes menores) son generados hacia abajo y gravitan arriba. (p. 37)

En torno a este principio de dualidad, Levy (1985, p. 22) menciona que la evidente relación entre la tónica y su dominante hace factible que ambas sean consideradas generadores bajo determinado contexto, siendo el tercer grado del acorde el que defina la polaridad o dirección gravitacional del acorde, lo que toma el nombre de “determinante”. En concordancia con esta información, si hay una distancia de tercera mayor entre la determinante y la fundamental, esta última se convierte en generador, por lo tanto, la polaridad es positiva (hacia arriba). Mientras tanto, si hay una distancia de tercera mayor entre la determinante y dominante, esto convierte a la dominante en generador y, en tal caso, la polaridad sería negativa (hacia abajo). Lo anterior se puede complementar con la explicación del compositor británico Jacob Collier: “Cualquier acorde en cualquier tono tiene algo como una reflexión, un acorde opuesto polar

dentro del centro tonal basado en la rotación de cada una de las notas sobre el eje del centro tonal” (June Lee, 2017, 1m57s.).

Por lo tanto, podríamos conceptualizar a la armonía negativa como la interacción y la simetría implícita que existe entre lo mayor y menor, dentro de un eje tónica-dominante. Un ejemplo de lo expuesto: si tengo C como generador puedo construir un acorde mayor ascendiendo (C mayor) y un acorde menor descendiendo (F menor), siendo la tercera del acorde la que determina el generador mediante el intervalo de tercera mayor (C-E positivo; Ab-C negativo; C es generador en ambos casos). Aquello se sustenta en cálculos matemáticos visibles en la tabla pitagórica que presenta Levy (1985, p. 8), pero es mucho más entendible musicalmente si se visualiza la construcción de estos acordes.

NEGATIVE SERIES	POSITIVE SERIES								
	1/1 C	1/2 C ₁	1/3 G ₁	1/4 C ₂	1/5 E ₂	1/6 G ₂	1/7 < Bb ₂	1/8 C ₃	1/9 D ₃
	2/1 C ₁	2/2 C	2/3 G	2/4 C ₁	2/5 E ₁	2/6 G ₁	2/7 < Bb	2/8 C ₂	2/9 D ₂
	3/1 F ₂	3/2 F ₁	3/3 C	3/4 F	3/5 A	3/6 C ₁	3/7 < Eb	3/8 F ₁	3/9 G ₁
	4/1 C ₂	4/2 C ₁	4/3 G ₁	4/4 C	4/5 E	4/6 G	4/7 < Bb	4/8 C ₁ *	4/9 D ₁
	5/1 Ab ₃	5/2 Ab ₂	5/3 Eb ₁	5/4 Ab ₁	5/5 C	5/6 Eb	5/7 < Gb	5/8 Ab	5/9 Bb
	6/1 F ₃	6/2 F ₂	6/3 C ₁	6/4 F ₁	6/5 A ₁	6/6 C	6/7 < Eb	6/8 F	6/9 G
	7/1 > D ₃	7/2 > D ₂	7/3 > A ₂	7/4 > D ₁	7/5 > F# ₁	7/6 > A ₁	7/7 C	7/8 > D	7/9 > E
	8/1 C ₃	8/2 C ₂	8/3 G ₂	8/4 C ₁	8/5 E ₁	8/6 G ₁	8/7 < Bb ₁	8/8 C	8/9 D
	9/1 Bb ₄	9/2 Bb ₃	9/3 F ₂	9/4 Bb ₂	9/5 A ₁	9/6 F ₁	9/7 < Ab ₁	9/8 Bb ₁	9/9 C *

Figura 1. Tabla pitagórica rehecha por Haller de acuerdo con lo propuesto por Levy.
Fuente: Haller (2020, p. 34).

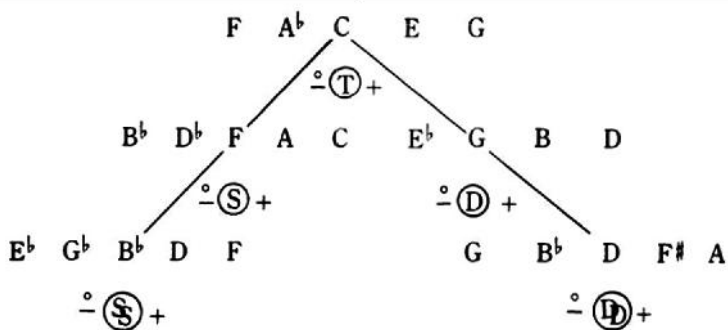


Figura 2. Construcción de acordes positivos (derecha) y negativos (izquierda) partiendo de C (tónica). Fuente: E. Levy (1989, p. 25).

Entre los compositores que han utilizado este recurso en sus obras, se puede destacar el trabajo de Jacob Collier. En su discografía podemos encontrar piezas que exploran la armonía negativa, como *Hideaway* y sus progresiones “negativas”, o el coro de su versión de *Moon River*. No obstante, si bien Collier popularizó este concepto, se le atribuye al saxofonista Steve Coleman ser el primero que difundió el término de “armonía” negativa como tal. De esta forma, previo a las ideas de Levy, Coleman aportó con una perspectiva “negativa” en su *Symmetrical Movement Concept*, recurso usado en los *licks* e improvisaciones que maneja. Además de ellos, también cabe resaltar los ejemplos musicales que Steve Cruickshank publica en su canal de YouTube bajo el mismo nombre, en los que ejecuta el recurso de armonía negativa rearmalizando canciones populares, algunos de los que podemos encontrar son: *Bohemian Rhapsody* (2022), *Take on Me* (2020), *The Sound of Silence* (2018), etc.

Aplicación en la música popular estadounidense

Según Flores (2008), es difícil definir como tal a la música popular, esto debido a que engloba diversas ideas musicales (de diferentes regiones) en constante cambio. Sin embargo, presenta una respuesta a este concepto mediante un escrito citado, mencionando

que la música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida (Flores, 2008. p. 45). Siguiendo esta definición, este trabajo se centra en resultados que giran en torno a géneros musicales estadounidenses (folk, rock, jazz fusión), destacando la versatilidad de la armonía negativa en diversos contextos musicales, aunque no se descarta la idea de que esta herramienta musical llegue a funcionar plenamente con otras concepciones de música popular (latinoamericana, nacional, etc.). En este sentido, este recurso es útil al momento de transmitir dualismos cotidianos en las ideas musicales. Cabe aclarar que no se presenta a la armonía negativa como una regla de composición, sino simplemente como una alternativa a usar en secciones determinadas de las piezas.

De ese modo, el proceso de aplicación de la armonía negativa parte de la selección de un eje tonal (tonalidad), por ejemplo, C-G. A partir de este eje generaremos cromatismos inversamente proporcionales (mientras uno sube, otro baja), en el caso actual; si C sube a C#/Db, G baja a Gb/F#; ahora partimos de C#/Db y subimos a D, mientras Gb/F# baja a F; etc. Si plasmamos todas estas inversiones en una partitura podemos constatar un “espejo cromático”.



Figura 3. Cromatismos obtenidos mediante el eje tona C-G.
Fuente: Elaboración propia.

El círculo de quintas nos brinda una manera mucho más eficiente de poner en práctica esta idea en cualquier tonalidad, ya que los reflejos negativos se obtienen al trazar una línea entre la tónica (generador) y su dominante.

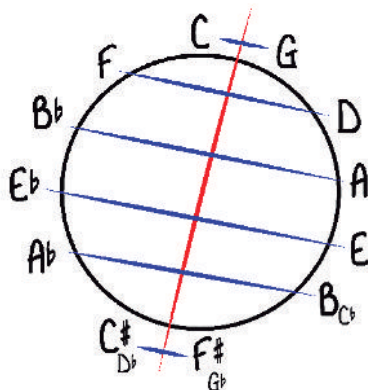


Figura 4. Visualización del eje C-G en el círculo de quintas.
Fuente: Elaboración propia.

Una vez obtenidos los reflejos de cada nota, se debe realizar el reemplazo de estas “notas negativas” dentro de acordes diatónicos al eje; el ejemplo más popular es el del acorde V7, en este caso G7. Las notas de G7 son G, B, D, F; si cambiamos la polaridad de esos sonidos por sus equivalentes opuestos conseguiríamos las notas C, A^b, F, D, dando como resultado el acorde de Fm6 o Dm7(5b). Aquel es un ejemplo que resume bastante el objetivo de la armonía negativa. Mientras el acorde de G7 posee una resolución a C muy energética y alegre, su acorde negativo presenta una resolución mucho más delicada y nostálgica, un contraste bastante evidente. Cabe mencionar que mientras más extensiones tenga un acorde, se pueden conseguir resultados mucho más interesantes.

Desde la perspectiva rearmónica, la cuestión sería invertir todos los acordes de una progresión junto a su melodía para conseguir su reflejo negativo, lo cual, según Valdez (2022), brinda mayores posibilidades para enriquecer los arreglos musicales (p. 59). Si bien esto es correcto, se pierde un poco el sentido compositivo, por lo que se acude a una segunda opción: remplazar acordes negativos ocasionalmente en progresiones positivas. Sarmiento (2018) apoya esta idea con una guía concisa de cómo aplicar armonía negativa dentro de las cadencias de la música contemporánea. En esta

podemos destacar varios tipos de ejemplos posibles como cadencia ii7-V7 negativa, cadencia ii7-V7 mixta, sustitución tritonal negativa, relativo ni negativo, etc. Todos estos son muestras de cómo podemos incorporar a la armonía negativa dentro de nuestras composiciones, eso sí, en forma de cadencia.

Un ejemplo con base en una progresión en los acordes I[C]-V[-G]-vi[Am]-IV[F] de C, de acuerdo con el sentido rearmónico, tendría como resultado lo siguiente: I(negativo)[Cm]-V(negativo)[Fm]-vi(negativo)[Eb]-IV(negativo)[Gm]. Por otro lado, en un sentido un poco más compositivo, el uso sería parecido al del intercambio modal, consiguiendo un intercambio “negativo” relativo al compositor, podría ser: I[Cm]-V(negativo)[Fm]-vi(negativo)[Eb]-IV[F]. En todo esto, el acorde en cuestión no pierde su función tonal original, por lo que se puede decir que se consigue una tónica negativa, una dominante negativa, etc.¹

Con toda esta información, Blíster (2019) menciona que la armonía negativa es, en esencia, un concepto centrado en reglas que muchos de nosotros ya conocemos (p. 4). Por ello, no se puede negar que la aplicación de este recurso en la música popular es algo que generalmente puede surgir de manera involuntaria, siendo este un factor que refleja la necesidad (muchas veces inconsciente) de conseguir un contraste emocional dentro de una pieza. Sin embargo, el desconocimiento del “por qué suena bien” nos priva de comprender a profundidad qué otros resultados podríamos conseguir mediante la aplicación del mismo concepto en diferentes contextos.

Posibles usos del recurso

Lo mencionado anteriormente viene a ser la forma “tradicional” de aplicar este concepto en cualquier contexto musical. Sin embargo, en palabras de Huarcaya (2021):

¹ Enlace de acceso a canción inédita *Go4Her* (rock alt.), donde se aplica el “intercambio negativo” mencionado: <https://open.spotify.com/intl-es/track/5mW7l-2WVrUEyXdQfZMgGgP?si=b406b238eee3474b>

La complejidad del tema en cuestión, además de no presentar una única técnica de aplicación práctica para el uso de esta teoría, hace que hasta la fecha exista una amplia discusión sobre lo que la armonía negativa implica, así como de nuevas formas de experimentar el uso de esta. (p. 4)

Por ello, en este apartado, tomaré la libertad de compartir algunos otros posibles usos que se le puede dar a este recurso. Si bien son ideas que parten de las premisas del concepto, es mediante experimentos personales que he podido llegar a estos resultados. Se puede tener un acercamiento a estos mediante las composiciones de música popular que he realizado², pero el enfoque de esta sección es brindar un supuesto teórico más que uno demostrativo. Además, tal como la esencia de este recurso, no se pretende afirmar que estas son las únicas formas de conseguir resultados similares, pero sí una manera de constatar el contraste armónico existente. Así, existirían cuatro posibilidades a partir de este recurso: eje compartido con la relativa menor, inversión de modos en relación al eje tonal, generación de poliacordes positivo-negativos, melodías con polaridad diferente a su armonía.

En la primera posibilidad, debemos contrastar que, con base en el eje, la inversión de la triada de la fundamental resulta en su inmediata (paralela) menor; en el caso de C, sería Cm. En este plano, si bien ya disponemos de múltiples reflejos disponibles al momento de realizar inversiones, se puede añadir un complemento que no deja de ser diatónico: la relativa menor. Por ejemplo, si estamos en Am lo lógico sería pensar en un eje de inmediato mayor A-E, pero si decidimos optar por uno de relativo mayor, en este caso C-G, los resultados sonoros se expanden. En este sentido, si se decide optar por la mezcla entre los resultados de lo inmediato y lo relativo, la progresión de acordes en cuestión se puede ver significativamente en-

2 Enlaces de acceso general a fonogramas en plataformas digitales: <https://on.soundcloud.com/9AJL3>; <https://open.spotify.com/intl-es/artist/OMQ-1qzKcpN88ClyZpQd8Jk>; <https://www.youtube.com/@blyte9864>

riquecida de colores. Además, se puede constatar cómo se mantiene la simetría intrínseca del recurso en ambos ejes dentro del círculo de quintas, llegando a dividirlo en cuatro partes iguales que pueden ser aprovechadas según lo que el gusto del compositor decida.³

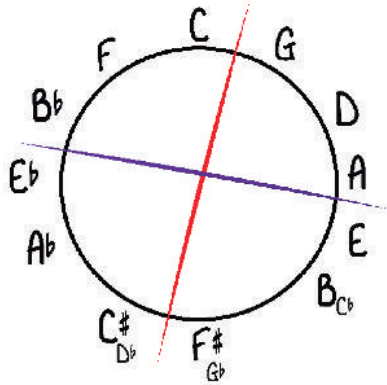


Figura 5. Visualización del eje A-E y su eje relativo C-G en el círculo de quintas.
Fuente: Elaboración propia.

La segunda posibilidad sería con respecto al uso de los modos y su inversión negativa, ya que, por defecto, solo invertimos el modo jónico (y en la posibilidad anterior, el eolio/eólico). Si analizamos el eje de tónica y dominante, nos quedan una lista de modos “factibles” diatónicamente (lidio, mixolidio, dórico, frigio), y un de modo “arriesgado” que posee una quinta bemol (frigio). De esta forma, por ejemplo, podemos tomar un acorde lidio de C (D7) e invertirlo con base en el eje C-G, dando como resultado un Gm7(5b) que puede cumplir la función del intercambio modal II7. Este procedimiento lo podemos intentar con cada intercambio modal y deja resultados bastante interesantes, además también podemos hacer inversiones melódicas con base en el eje, por ejemplo: si invierto el modo jónico obtengo el modo eolio/eólico, si invierto el modo lidio obtengo el

³ Enlace de acceso a canción inédita *The Cowboy* (folk, fusión) donde se aplica este “eje relativo menor”: <https://on.soundcloud.com/NAVZQGjoHU8y8od26>

frigio y del modo mixolidio obtengo el dórico; por lo tanto, podría obtener resultados melódicos mixtos mediante la inversión de algunos motivos en la frase. Este puede llegar a ser un recurso que permita dar un poco más de color a la composición.⁴

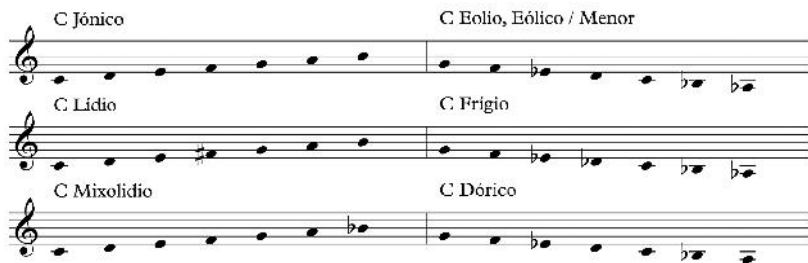


Figura 6. Ejemplos de inversiones de modos en el eje C-G.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 7. Fragmento de *Juan Jazz*, de Alexis Escudero. Fuente: Elaboración propia.

La tercera posibilidad se podría comparar con una suma de colores. No es algo que únicamente corresponde al recurso, sino algo que podemos hacer con cualquier concepto de la teoría musical: mezclar. La idea de la creación de poliacordes simplemente consiste en la unión de lo positivo y lo negativo dentro de un solo acorde, siendo esto plasmado como una (ex) tensión del mismo. Un ejemplo de ello sería la unión entre un V7 y un V7 negativo dentro del eje C-G, dando como resultado un tipo de Dm7(5b) (11, 13) que posee un color

⁴ Enlace de acceso a canción inédita *Atardecer* (folk, fusión) donde se aplican fragmentos de modos “negativos”: <https://on.soundcloud.com/EQ1YUZ5D9s1fbNxR7>

bastante llamativo para, en este caso, culminar la frase. Podríamos replicar este ejercicio con todos los acordes positivos y sus reflejos negativos. De esta manera, se obtienen varias opciones para tener en cuenta en nuestras composiciones. En el caso de la imagen, los acordes se mencionan como VII7 negativos porque se encuentran en la tonalidad de Am y, según las posibilidades anteriores, su eje fue colocado en C-G.⁵

La cuarta y última posibilidad se enmarca en el uso de escalas “negativas” sobre armonía positiva. En el caso tradicional (o punto de vista enarmónico) esto se puede resumir como mayor sobre menor o viceversa. Sin embargo, si tomamos como base todas las posibilidades anteriores, podemos llegar a tener un abanico enorme de posibilidades en cuanto a la mezcla de melodías y acompañamientos. Como ejemplo, en una pieza inédita de género *rock*, el eje que se maneja es E-B (tono E mayor); la progresión de acordes mixta (negativo y positivo) dio como resultados únicamente acordes mayores, de esta forma, mediante la inversión de la escala pentatónica mayor se obtuvo su escala negativa (pentatónica menor). Esta incorporación llenó de contraste y un poco de agresividad al tema. Además, en ciertos pasajes se usa una nota enarmónica al eje positivo sobre acordes negativos, apoyando mucho más a la idea general de esta posibilidad, que aunque podría llegar a ser un poco confusa, también puede llenar a la pieza de contrastes que tal vez no se tenían en mente desde un primer punto.⁶



Figura 8. Fragmento de *Amnesia*, de Alexis Escudero. Fuente: Elaboración propia.

⁵ Enlace de acceso a canción inédita *Juan Jazz* (jazz fusión) donde se aplica esta suma entre lo positivo y lo negativo: <https://on.soundcloud.com/tpMaw6j6jxQ-qK5ae9>

⁶ Enlace de acceso a canción inédita *Amnesia* (rock alt.) que posee fragmentos melódicos “negativos”: <https://on.soundcloud.com/oGeCswsLdKVxjaCr5>

Conclusiones

Mediante la información recopilada y las posibilidades mencionadas del recurso, podemos constatar cómo la armonía negativa puede llegar a ser incorporada en diversos contextos musicales. A pesar de que el presente trabajo solo abarcó resultados que giran en torno a música popular estadounidense, no se descarta la posibilidad de llegarlo a incorporar en diversas concepciones de música popular (latinoamericana, nacional, etc.), expandiendo aún mucho más el alcance que este recurso podría llegar a tener. A través de un acercamiento exploratorio inicial al concepto, se pudo evidenciar la existencia de un reflejo teórico implícito en lo que conocemos como tonalidad, teniendo su relación entre la tónica y su dominante. Sobre este principio, se logró explicar cómo la armonía negativa se puede llegar a incluir dentro del proceso compositivo, pudiendo desarrollarse como una rearmonización total o mixta entre lo positivo y lo negativo. Por último, se expusieron posibles usos del recurso guiados tanto por las premisas del concepto como por interpretaciones personales de estas. Aquello permitió expandir en gran manera los resultados obtenibles.

De ese modo, es posible concluir que el recurso musical conocido como armonía negativa se presenta como una herramienta versátil factible para el uso dentro de cualquier contexto musical (académico, popular). En este sentido, su aplicación brinda un panorama diferente (perspectiva simétrica) al momento de percibir la tonalidad, lo que permite conseguir diversos colores sonoros y experimentar con ellos. Además, todo lo alcanzado indica que la aplicación de este recurso expande de manera significativa las posibilidades de generar diferentes contrastes entre emociones y “sensaciones” en el proceso compositivo, pues llega a ser una alternativa que los compositores interesados pueden implementar en sus obras.

Bibliografía

- Brister, M. (2019). *Negative Harmony: Experiments with the Polarity in Music*. [Tesis de grado, East Tennessee State University]. <https://dc.etsu.edu/honors/507>
- Flores, R. (2008) *Música y adolescencia, la música popular actual como herramienta en la educación musical*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=41189>
- Haller, D. (2020). Negative Harmony: The Shadow of Harmonic Polarity on Contemporary Composition Techniques. *Composition/Recording Projects*, 1. https://repository.belmont.edu/music_comp/1
- Huarcaya, H. (2021). *La armonía negativa: Una aplicación de la técnica en el quinto modo de la escala menor armónica y su relación con la teoría de la familia de dominantes*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22201>
- June Lee. (14 de abril de 2017). Interview: Jacob Collier (Part 1) [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/DnBro7ovcNE>
- Levy, E., & Levarie, S. (1985). *A Theory of Harmony*. State University of New York Press. <https://www.docdroid.net/DZadkSr/theory-of-harmony-pdf>
- Sarmiento, D. (2018). *Guía de técnicas para la aplicación de recursos de la armonía negative en la rearmonización de cadencias de música contemporánea*. [Tesis de licenciatura, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/11781/1/T-UCSG-PRE-ART-CM41.pdf>
- Steve Cruickshank. (10 de julio de 2022). Negative Harmony Cover – Bohemian Rhapsody. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G2r7hL1s-yc>
- Steve Cruickshank. (11 de abril de 2020). Negative Harmony Cover – Take On Me. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8FsOpKTP48c>

- Steve Cruickshank. (6 de julio de 2018). Negative Harmony Cover – The Sound of Silence. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1vVJHMnK7og>
- Tomasini, M. C. (2007). El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas. *Revista Ciencia y Tecnología*, 15–28. <https://dspace.palermo.edu/dspace/handle/10226/92>
- Valdez, J. (2022). La rearmonización negativa en el arreglo musical. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23479>

De Pastor López y cumbia: estudio preliminar sobre la industria discográfica y el chucu-chucu entre Colombia y Venezuela

On Pastor López and Cumbia:
A Preliminary Study on the Recording
Industry and Chucu-chucu between
Colombia and Venezuela

Carlos Andrés Caballero Parra
Instituto Tecnológico Metropolitano (Colombia)
carloscaballero@itm.edu.co

Luis Ramón Pérez-Valero
Universidad de las Artes (Ecuador)
luis.perez@uartes.edu.ec

RESUMEN

José Pastor López Pineda (1944–2019), conocido en el mundo artístico simplemente como Pastor López, ha dejado un legado imborrable como una de las figuras más emblemáticas de la cumbia en América Latina. Sus excepcionales habilidades vocales y grabaciones lo han elevado a la categoría de ícono representativo de este género. Pese a algunos textos previos que abordan su trayectoria (Sans y Escamilla, 2019; Pérez-Valero, 2023), la ponencia busca explorar la escena musical en los primeros años de la carrera de López (1966–1976). Guiados por la teoría de Bennett y Peterson (2004), nuestro objetivo principal es analizar la circula-

ción y aceptación de la cumbia entre Colombia y Venezuela, focalizado en la música grabada por López. La primera parte del estudio se enfoca en definir el chucu-chucu, explorando sus características y su explotación por parte de la industria discográfica colombiana. Posteriormente, nos sumergimos en la escena musical que marcó los inicios de López en Barquisimeto, su ciudad natal en Venezuela. Examinamos sus primeras producciones discográficas y la manera en que fueron asimiladas por la audiencia colombovenezolana. La metodología de investigación se basa en un minucioso trabajo documental y bibliográfico, con el repositorio de Discos Fuentes en la biblioteca del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín como punto de partida. Además, empleamos métodos de la musicología para la producción musical (Zagorsky-Thomas, 2014; Juan de Dios Cuartas, 2016; Moylan, 2020; Caballero Parra, 2023), analizando los elementos de audio y sonido presentes en las grabaciones de López. Este estudio, la primera investigación binacional sobre Pastor López, revela conclusiones significativas. Destacamos la importancia y la asimilación cultural de un género cimentado por la industria discográfica a través del impacto de López. Asimismo, visibilizamos una escena musical local y translocal previamente pasada por alto. Finalmente, exploramos los factores socioculturales que permitieron que las grabaciones de López fueran asimiladas como un discurso transnacional.

PALABRAS CLAVE: Pastor López, cumbia, industria discográfica, músicas transnacionales

ABSTRACT

José Pastor López Pineda (1944–2019), known in the artistic world simply as Pastor López, has left an indelible legacy as one of the most emblematic figures of cumbia in Latin America. His exceptional vocal abilities and recordings have elevated him to the status of an iconic representative of this genre. Despite some previous texts that address his career (Sans and Escamilla 2019; Pérez-Valero 2023), this presentation seeks to explore the musical scene during the early years of López's career (1966–1976). Guided by Bennett and Peterson's theory (2004), our main objective is to analyze the circulation and acceptance of cumbia between Colombia and

Venezuela, focusing on the music recorded by López. The first part of the study focuses on defining the ‘chucu-chucu,’ exploring its characteristics and its exploitation by the Colombian recording industry. Subsequently, we delve into the musical scene that marked López’s beginnings in Barquisimeto, his hometown in Venezuela. We examine his early recordings and how they were assimilated by the Colombovenezuelan audience. The research methodology is based on meticulous documentary and bibliographic work, with the Discos Fuentes repository in the library of the Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín as a starting point. Additionally, we employ methods from musicology for musical production (Zagorsky–Thomas 2014; Juan de Dios Cuartas 2016; Moylan 2020; Caballero Parra 2023), analyzing the audio and sound elements present in López’s recordings. This study, the first binational research on Pastor López, reveals significant conclusions. We highlight the importance and cultural assimilation of a genre cemented by the recording industry through the impact of López. Furthermore, we bring visibility to a local and translocal musical scene previously overlooked. Finally, we explore the sociocultural factors that allowed López’s recordings to be assimilated as a transnational discourse.

KEYWORDS: Pastor López, cumbia, recording industry, transnational discourse

Introducción¹

Después del auge de inquietas juventudes que dieron lugar al Mayo del 68, el fenómeno conocido en Colombia como “chucu-chucu” impregnaba la estética sonora en la industria discográfica colombiana y trasegaba hacia las fronteras de los países vecinos y viceversa. Esto fue motivado, en gran medida, por los sellos discográficos asentados en Medellín, centro industrial del país con alcance internacional (Parra Valencia, 2014). En ese entonces, no era conocido bajo esta denominación. El “chucu-chucu” era una derivación de la música tropical colombiana, compuesto por aires de cumbia, porro, gaita, paseaíto, entre otros, que componían el constructo de lo que hoy se denomina en términos generales como cumbia. Así se reconoció, a partir de la denominación que los intelectuales de la década de los setenta llamaban “el sonido paisa” (Wade, 2000) y que distinguía la estética sonora de agrupaciones juveniles que interpretaban música tropical con la instrumentación del *rock and roll* y que se alejaban de la conocida música tropical. Además, el lenguaje musical era pragmático, basado en las pulsaciones representadas en la célula rítmica entre el bajo, por un lado, y el idiófono raspador güiro, por el otro, ambos instrumentos enfatizan la base rítmica de los géneros colombianos tropicales.

De esta manera, el sonido onomatopéyico del güiro era una metáfora para denominar de forma peyorativa a este género. A pesar de que aluce a la imitación de un instrumento de percusión, señalaba una música inferior en términos estéticos. Cabe señalar el alcance de lo que denominaron y no la literalidad epistémica de su nombre; un fenómeno similar ocurrió con los géneros tropicales en

¹ Este trabajo es un producto colaborativo. Involucra al proyecto de investigación P20201 “Discos Fuentes en la memoria sonora de Colombia”, adscrito a la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Contó con el apoyo del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), inscrito en el grupo de investigación S/Z Producción Musical e Investigación en Artes (código VPIA-2021-GI-10), que pertenecen al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Ecuador.

contraposición a la salsa en Venezuela durante la misma época, en donde el término que se acuñó para llamar a estas músicas fue “gallagas” (Sans y Escamilla, 2019).

Colombia y Venezuela han tenido un cruce cultural y territorial. Además de compartir mar, hay una amplia frontera terrestre, tránsito de música desde antes de la década de los sesenta, que coincidió con el auge de las grandes orquestas de música tropical colombiana, como Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán, que, debido al declive en Colombia de este formato —que venía siendo reemplazado por los conjuntos tropicales juveniles como Los Teen Agers, Los Golden Boys, Los Black Stars, Los Hispanos y Los Graduados, entre otros—, tuvieron una segunda oportunidad a través de las grandes orquestas venezolanas como La Billo's y Los Melódicos (ibídem). Estas últimas asimilaron el repertorio colombiano que circuló para beneficio de artistas, compositores y audiencias a ambos lados de la frontera. Por ejemplo, el porro fue fundamental en la Venezuela de mitad del siglo XX, como reseñaron Sans y Escamilla (2019); fue el primer género colombiano en tener radiodifusión a nivel nacional, y la orquesta Billo's Caracas Boys lo asimiló dentro de su repertorio.² Asimismo, entre 1960 y 1970 fue el período de mayor entrada de migrantes colombianos a Venezuela, lo que impactó en la economía y en la sociedad venezolana. Hubo un contingente humano que se reunió alrededor del baile como práctica social y la sociedad venezolana asimiló el género (Cárdenas y Mejía, 2006; Márquez, 2021; Almarza Franco y Pirela Morillo, 2016).

Ahora bien, no solo estas agrupaciones formaron parte de la escena musical en esta época, otras aparecieron en el discurso de lo tropical con influencia de los dos países, como Los Blanco de Venezuela, que surgió en Maracaibo, emporio petrolero de la época, y sintetizaron una estética sonora en la que confluyen ritmos

2 Además de la cantidad de repertorio colombiano, Billo's Caracas Boys sacó discos larga duración dedicados a Colombia: *Billo's en Colombia* (1964), Miami Records, LD-2080; *Para Colombia* (1985), Discos Orbe OBS-E-225421; *La más popular de Colombia* (1969), Billo BLP-534.

antillanos con aires colombianos.³ Esta agrupación influyó en los futuros grupos de chucu-chucu en Colombia. El director y fundador de la agrupación colombiana Los Black Stars mencionó que parte del éxito del grupo se debió a su percusionista, quien imitaba la interpretación de la agrupación maracucha. Esta, a diferencia de los conjuntos paisas, tenía otra riqueza interpretativa con el uso de síncoas y adornos en la base rítmica que combinaba entre las guarachas y la cumbia (Fernández, 2018E). Por otra parte, el clarinetista Jaime Uribe Espitia, arreglista del conjunto Los Graduados, manifestó también que su mayor referente tropical de la época fueron Los Blanco y mencionaba que “estaban adelantados 60 años” (Uribe Espitia, 2018E). Los Blanco consolidó un formato emergente compuesto por dos trompetas, base rítmico-armónica tradicional, inspirado en los antiguos formatos de sonoras cubanas. Así surgieron las agrupaciones venezolanas lideradas por Emir Boscán, Nelson Henríquez, Willy Quintero y Pastor López.

Al inicio, el chucu-chucu no tuvo una definición, se determinó que era la combinación de géneros tropicales interpretados por los conjuntos juveniles que formaban parte de la industria discográfica de Medellín (Parra Valencia, 2014). El fenómeno inició con las grabaciones de Los Teen Agers en 1958, bajo el sello Zeida; sin embargo, la estética sonora del género se sedimentó en 1961 con esta misma agrupación bajo Discos Fuentes. Esta casa discográfica grabó a los jóvenes sin usar dinámicas exploratorias, produjeron de inmediato con base en las modernas técnicas de grabación y comercialización que esta compañía tenía. Así salió al mercado el disco de larga duración (LP) *Nuevos ritmos* (FLP-067), que tuvo como éxito el tema *La cinta verde*; asimismo, usaron músicos de sesión de la compañía bajo la producción de Antonio Fuentes (Caballero, 2023). Surgió de esta forma el sonido profesional del sello Fuentes, que hasta entonces no se había logrado en el sello de la Orquídea. Se había consolidado un equipo de producción musical,

³ En su discografía se escuchan cumbias y porros que combinan el tumbao montuno en el piano, y el acompañamiento percutido con células rítmicas de la música tropical colombiana. Además, retomaron temas de compositores colombianos, como José María Peñaranda, en el álbum de Sensacional de 1960 (Fonograma, LP-319), hay dos porros de este autor.

integrado por el novel grabador Mario Rincón Parra y el hijo de don Antonio Fuentes, José María Fuentes, entre otros.

A partir de aquí, aparecieron otros conjuntos con propuestas similares, como Los Falcons (Zeida), Los Golden Boys (Discos Fuentes), Los Black Stars (Sonolux), entre otros. La década de los sesenta finalizó con la aparición de Los Hispanos y Los Graduados, agrupaciones que contaban con la misma base instrumental,⁴ cuya consolidación artística y comercial coincidió con la separación del grupo Los Hispanos.⁵ Algunas de estas agrupaciones hicieron carrera en Venezuela, como lo atestigua Fernández (2018E), quien señaló que su agrupación, Los Black Stars, compartió con orquestas venezolanas, dentro y fuera del país.

La industria discográfica de Colombia fue embestida por la proliferación de grabaciones, agrupaciones y solistas del género tropical desde Venezuela. Este fenómeno se dio por la superioridad económica de este país en ese momento respecto a los demás países latinoamericanos; aquello propició la migración colombiana hacia ese país, asegurando un público para sostener la producción y circulación de este género, que también consumía Venezuela (Sans y Escamilla, 2019).

Desarrollo

Adaptación del estilo

Luego del ingreso a Colombia de las agrupaciones venezolanas, la industria discográfica local realizó propuestas desde esta estética. Cada una de las disqueras fomentó a sus artistas nuevas clasificaciones o que existían en el mundo de lo tropical, y se modificó su con-

⁴ Como la percusión latina, que se configuraba por batería, timbal, congas y güiro; el bajo, teclado *Solovox* de la compañía Hammond u otros órganos eléctricos de la época, la guitarra eléctrica y un par de vientos, que se combinaban entre dos saxofones o clarinete y saxofón.

⁵ La mitad de sus integrantes se quedaron en la disquera original bajo el nombre de Los Graduados, mientras que los otros, se llevaron la razón social del grupo a divagar por otros sellos disqueros, dándose una de las disputas más interesantes de la industria discográfica colombiana.

figuración para interpretar este tipo de repertorio. ¿Cómo enfrentó la industria discográfica colombiana, y sus compañías radicadas en Medellín, el fenómeno de las agrupaciones venezolanas? Veamos algunos ejemplos.

Corporativamente, se plantearon tres estrategias. La primera fue a través de licencias de los artistas con los sellos locales; de esta manera, Colombia podía controlar la distribución de los artistas (Tabla 1).

Tabla 1. Licencias de grabaciones entre los distintos artistas y sellos discográficos. Elaborado por Caballero Parra

Artista	Sello venezolano	Licencia en Colombia	Año
Emir Boscán y los Tomasinos	Top Hits	Discos Orbe	1973-1976
Nelson Henríquez y su Combo	Venus	Discos Victoria	1971-1975
	Velvet	Discos Fuentes	1976
Willy Quintero y su Combo	Dark	Discos Fuentes	1973-1975
	Fonodiscos	Fonodiscos	1975-1979
Pastor López y su Combo	Dark	Discos Fuentes	1973-1975
	Disqueras Unidas - Velvet	Discos Fuentes	1978-1990

La segunda estrategia consistió en *coverizar*, en término de López-Cano (2018), los éxitos que llegaban de Venezuela a Colombia. Las disqueras neogranadinas crearon artistas que interpretaban los éxitos venezolanos, cuyos derechos se podían usar para este propósito.⁶ Nombres como Los Bestiales, Los Líderes o Galileo y su

⁶ Sin embargo, aquellas obras a las que se les desconocían la editora o quien administraba sus derechos, se publicaban bajo las siglas de D en D, derechos en depósito.

Banda (Discos Fuentes), El Grupo Venezuela y El Conde y su Combo (Discos Victoria) y La Súper Banda de Don Filemón y La Renovación (Codiscos), grabaron algunos de los éxitos venezolanos del momento y que eran publicados en los compilados de fin de año, como *14 Cañonazos Bailables* (Discos Fuentes), *El Disco del Año* (Codiscos) y *Lo Mejor del Año* (Discos Victoria); había un propósito comercial: que algunos éxitos no se quedaran fuera de su oferta, con el sacrificio de muchos artistas que no pasaron de ser un proyecto de catálogo para estas compañías.

La tercera estrategia consistió en crear propuestas musicales originales, pero con el formato y la estética de las agrupaciones venezolanas; de hecho, algunas eran las mismas que hacían los *covers* antes mencionados.⁷ De estos conjuntos trascendió El Combo de las Estrellas (Codiscos), quienes en 1975 produjeron un álbum con canciones originales, pero al estilo de las agrupaciones venezolanas; por ejemplo, *Carmenza* (THS-1112-A2) interpretada por Emir Boscán y Los Tomasinos en el álbum *Segundo Compás* (1974), la cual tiene un aire sevillano, estilo que El Combo de las Estrellas retomó en su primer álbum de 1975 *Te lo juro yo* (ELDZ-20581) con la canción del mismo nombre, *Te lo juro yo* (A1), con el aire sevillano antes mencionado, además de otras canciones con propuestas similares.⁸

Para Discos Fuentes la situación era compleja, ya que distribuyeron la música de Pastor López hasta 1990, cuando a López se le terminó el contrato con Disqueras Unidas, cualquier propuesta competiría directamente con la fuente original del estilo. Sin embargo, la estrategia consistió en adaptar a este formato a agrupaciones o artistas reconocidos, como Rodolfo Aicardi y su Típica R. A.7, cuando en 1978 hicieron un álbum compartido con el sonido tradicional de Los Hispanos titulado *Qué chévere...* (D-201260). Si bien el producto discográfico era uno, giraba alrededor de la figura del cantante. Por otro lado, dos de los temas allí presentados no tienen la configuración de los clarinetes y el saxofón que estaba en Los Hispanos.

7 Como el caso de Los Bestiales, Los Líderes, y Galileo y su Banda en Discos Fuentes. Un dato curioso, en 1974 tuvieron al mismo cantante en las tres configuraciones orquestales: Joe Rodríguez.

8 Véase: *La bonita soledad* (A3) y *Señora María Dolores* (A6).

nos, en su lugar tenían dos trompetas para hacer las introducciones, puentes y mambos de la canción, como fue el caso de *Tabaco y ron* (D-201260-A2) del compositor colombiano Manuel J. de la Roche, tema que se fue número uno en Colombia.



Figura 1. Etiqueta del lado A del álbum *Qué Chévere*, de Rodolfo con los Hispanos. Archivo personal Caballero Parra.

El compositor Adolfo Echeverría tomó esta estética en el mismo sello discográfico. En 1976 lanzó el álbum *Adolfo Echeverría... y la Gran Banda!* (D201117), con temas de son, salsa, paseo y cumbia, como el éxito *Amaneciendo*. Algunas de estas grabaciones tienen el aire sevillano de los temas venezolanos del momento, lo interesante es la combinación del género tropical colombiano con la salsa, la guaracha y el son en varias de las pistas del álbum, aunque conservan la organología de las dos trompetas y la base tropical característica del género.

Por su parte, Codiscos, que ya contaba con El Combo de las Estrellas, apostó por otros artistas para emular el estilo de los venezolanos, como el cantante Gabriel Romero que, en 1975 grabó *¡En plena fiesta!* Con Gabriel Romero y El Combo Moderno de Juancho Vargas

(ELDF-1162).⁹ En ese mismo año, Codiscos publicó el álbum *Juan Piña con La Revelación* (ELDZ-20602) que tenía temas de salsa, tropicales y con aire sevillano. Por su parte, Sonolux tuvo varios artistas con esta propuesta, entre ellos el Conjunto Los Univox, La Combo Di-Lido y Javier y su Combo, quienes interpretaban, además de cumbias al estilo venezolano, otros aires más propios del estilo paisa o chucu-chucu.

Algunas de estas agrupaciones conservaron su estilo hasta entrados los años noventa, otras transformaron sus propuestas al formato del merengue dominicano y la salsa romántica puertorriqueña, los cuales inundaron las emisoras y discotiempos en Colombia y Venezuela en la década de los ochenta (Wade, 2000). Así, las configuraciones orquestales se ampliaron a dos saxofones, alto y tenor, y un trombón, lo que permitía tener repertorios versátiles para los clientes, pues estas agrupaciones se dedicaban al repertorio tropical, al merengue y la salsa. Este formato ha permanecido hasta nuestros días y las orquestas tropicales conservan esta organología particular, pues les permite interpretar diversos géneros con el mismo formato.

Pastor López y la cumbia

Pastor López nació en Barquisimeto, ciudad considerada dentro el imaginario venezolano como la capital musical del país (Orellana Yépez, 1990; Pérez-Valero, 2023). No hay estudios que confirmen esto; empero, la ciudad tuvo momentos de intensa actividad musical.¹⁰ Cuando López comenzó a grabar, a finales de los años sesenta, la ciudad era conocida por sus festivales, entre los que destacó La Voz de Oro, evento competitivo de música popular que imitaba a los festivales Benidorm y San Remo. En el sentido estricto del térmi-

⁹ Esta producción es tropical, aunque tiene varios temas con aire sevillano como “plena española”.

¹⁰ Entre finales del siglo XIX y principios del XX hubo un movimiento de música de salón, música de banda y orquestas típicas. Luego, hacia 1960 hubo eventos de música popular mediada por la industria discográfica y la radio, sin dejar de lado el tamunangue que es la música de tradición folklórica de la región.

no, dentro de la región no ha existido una industria discográfica que produjera cumbia. En esta provincia, al igual que en todo el país, la producción discográfica estaba centralizada, aunque hubo algunos estudios de grabación diseminados a lo largo del país. El mercado discográfico venezolano estaba dominado por cuatro géneros: 1) la salsa, con una escena que se había desarrollado gracias a la entrada de dinero que tuvo el país con la renta petrolera¹¹; 2) la música popular venezolana, con artistas del pop caribeño, como José Luis Rodríguez, Lila Morillo, María Teresa Chacín, Simón Díaz, etc.; 3) las orquestas bailables de Billo's Caracas Boys y Los Melódicos que tenían más de dos décadas de trayectoria; 4) un incipiente movimiento de canción de protesta que alcanzó relevancia y en la que destacaron, entre otros, Lilia Vera, Gloria Martí y Alí Primera (Pérez-Valero, 2022).

La cumbia en Venezuela se desmarcó de cualquier otra manifestación de la música popular local.¹² De amplio consumo en las clases populares, no se ha clasificado ni posee rasgos de identidad nacional; por ende, no había tenido interés por parte de la musicología venezolana (Sans y Escamilla, 2019). No se discute la influencia de la música tropical colombiana, dadas las evidencias estilísticas, rítmicas y de los géneros que se han rastreado en las producciones discográficas. Contrario al vacío teórico, hubo una abundante producción que se concentró en 1960 en Maracaibo, estado Zulia, con una rápida diseminación que no ha sido reseñada sobre el resto del país.

De acuerdo con Bennett y Peterson (2004), una escena musical existe cuando la práctica de la música es autogestionada por un colectivo, se interrelacionan músicos, productores y audiencia con cierta permanencia en el tiempo y es mutable. Sobre la escena musical del estado Lara en la época en que López iniciaba su carrera, no hay estudios. En nuestros hallazgos se evidenció que el movimiento de cumbia no trascendió hacia el oriente del país, sino al contrario,

11 Esto permitió la presencia recurrente de artistas internacionales como la Fania All Star, Ismael Rivera, Héctor Lavoe, entre otros.

12 Aretz (1983) y Ramón y Rivera (1983), padres de la etnomusicología en Venezuela, no registraron el fenómeno de la cumbia, pese a que sus extensos estudios de campo coincidieron con la llegada de la migración colombiana de las décadas de 1960 y 1970.

se estableció un vínculo cultural bidireccional entre el occidente venezolano y Colombia.

A partir de la definición de escena musical de Shank (1994) y Bennett y Peterson (2004), el consumo local de cumbia inició como un ejercicio de autoafirmación por parte de la comunidad colombiana y se consolidó en circuitos alternativos, fue una escena local con significación espacio-temporal que se adaptó y transformó.¹³ Pastor López inició su periplo artístico en una escena local de cumbia casi subrepticia, pero intensa en el marco de una identidad colectiva. Según Straw (2006), coincidieron un grupo social con intereses comunes, con necesidades de expresión y diversión afines.

A diferencia del respaldo que recibió la música tropical colombiana en Medellín, la cumbia en Venezuela no se legitimó desde la industria discográfica. Los ejecutivos de los sellos venezolanos no apostaron por un género menor. Por otro lado, los cumbieros tampoco lo necesitaban. Como toda escena local, autogestionada y directa, el alcance mediático a través de carteles, invitaciones radiales, producciones piratas, y la concurrencia masiva a ferias de pueblo y presentaciones en clubes sociales, produjo una escena alternativa al *mainstream* salsero que estaba en los grupos subalternos. Ambas audiencias, de salsa y cumbia, convivieron en el mismo tiempo, pero en espacios separados, frontera invisible que no permitió el encuentro de dos géneros de raíz latina. No hubo una pugna entre la cumbia, el raspacanilla y la salsa, como sí lo hubo en algún momento entre metaleros y punketos (Uzcátegui, 2019).¹⁴

López inició su proyección internacional con el disco *Primer compás* (1973) de la orquesta Emir Boscán y Los Tomasinos, quienes grabaron en los estudios Fonográficas del Zulia, en Maracaibo. El procedimiento de hacer un disco para las agrupaciones venezolanas de cumbia era autogestionado: cada artista producía sus fonogramas

13 El principal espacio de representación fue el “club social y deportivo”, eufemismo de un establecimiento dedicado al baile y al consumo de alcohol. No hay un estudio sistemático sobre estos espacios, pero sí los hay sobre los clubes de las élites sociales en Barquisimeto (Camacho 2008, 2015 y 2007).

14 El raspacanilla es una cumbia producida en Venezuela, una manifestación con vida propia, de existencia marginal que se desenvuelve en los márgenes de lo convencional.

bajo los estándares de la época; luego, procuraban vender la grabación a los ejecutivos de las discográficas nacionales. En otras palabras, los sellos venezolanos evaluaban el producto, si lo consideraban de interés comercial, compraban los derechos, luego prensaban y distribuían el disco. En los repertorios de cumbia, la industria venezolana no invertía en los procesos de pre y producción, aspecto que sí caracterizó a las discográficas colombianas. La particularidad sonora de los conjuntos venezolanos que sonaban como colombianos se debió a la presencia de músicos y productores neogranadinos que conocían el oficio, quienes se asentaban por largos períodos en Maracaibo y diseminaron el sonido característico que impactó en Colombia.

¿Qué estudios de grabación existían en Barquisimeto cuando Pastor López iniciaba su carrera musical? A falta de un estudio sistemático sobre este tema en la región, se rastreó información a través de los fonogramas de música folklórica. De esta manera, hay una línea discontinua de la industria discográfica local. A principios de los años sesenta aparecen los LP del folclorista Don Pio Alvarado (1895-1983) bajo el sello Piora. Hacia mediados de los años sesenta, el virtuoso violinista y lutier Pablo Canela (1914-1981) fundó un sello con su nombre donde solo grabó su música. En 1967 se tiene registro de Discos P.A.B., iniciales de Pablo Emilio Báez, quien produjo música folklórica de la región. A finales de los años setenta muchas de estas grabaciones pasaron bajo la licencia comercial del sello Velvet. En 1984, el sello Paso Real hizo producciones de instrumentos autóctonos, como la bandola llanera. Los estudios OHM, que continúan activos hasta la actualidad, produjeron *El tramposo* (1984), con la agrupación Los Cantores de la Sierra.

Como se aprecia, durante esta década la renta petrolera permitió el emprendimiento de estudios de grabación que fungían como centros de producción de fonogramas que luego se vendían a los sellos discográficos. En los años siguientes, a partir de la devaluación de la moneda en febrero de 1983, la inflación y el restringido acceso a la divisa estadounidense, hicieron que la compra y mantenimiento de equipos fuese un reto para los pequeños empresarios. Además, la transición de la era analógica a la digital en Venezuela sucedió alrededor de 1988 hasta consolidarse de manera definitiva a inicios de los

años noventa, época signada por crisis económica, política y social. En Lara, los estudios de grabación desaparecieron, especialmente desde que se agudizó la crisis a partir de 1992.

Dada las circunstancias del circuito discográfico en el estado Lara, no era un lugar idóneo para consolidar la carrera artística de un cantante de cumbia, donde el género era subrepticio, aunque con audiencia. El movimiento de cumbia en Venezuela coincidió en la época del *boom* petrolero de ese país entre finales de 1940 y avanzado la década de 1970; López tenía ambiciones y no se quedó en un movimiento periférico en el que no trascendería. La escena de raspacanilla, subgénero de cumbia que se produce en Venezuela, se diseminó con rapidez: una onda expansiva que comenzó en Maracaibo, asimilado al perímetro extraurbano y en zonas rurales. Empero, el inicio de los años ochenta se vio marcado por una variedad de propuestas discográficas que, estilísticamente son raspacanilla, pero ninguna producción menciona el género.¹⁵ La agrupación insigne del raspacanilla en el estado Lara es Rafa y sus Diamantes. Formada también en Carora en 1975, este grupo se presentó a inicios de 1980 en programas de televisión nacional, como *Estudio 30* o el *Show de Fantástico González*, con más de catorce producciones discográficas.

Conclusiones

López dirigió su esfuerzo creativo hacia la cumbia, el porro y los paseítos. Lejos de asimilarse al raspacanilla o de elaborar propuestas atrevidas como hacían sus pares en Medellín, López se popularizó con la cumbia de combo. Para la audiencia colombiana era un prototipo de música tropical bailable. En este aspecto, se diluyen las nociones de territorios o fronteras, la música se relaciona con la translocalidad en donde la migración colombiana y la asimilación de esta música en la sociedad venezolana tuvieron un rol fundamental.

¹⁵ Véanse algunas producciones, como *Lucky Seven* (1983), de Los Brillantes (LPL-7040); *Lo que te prometí* (1982), de Los Mundiales (DCM-1262); *Lo insuperable* (1982), de El Grupo Mara (LPDU-6085); *Microcombo Dabajuro* (1988), de Microcombo Dabajuro (LPV-10.2189).

Nuestro análisis identifica una relación entre los discursos musicales y la industria discográfica de Colombia y Venezuela. La producción artística y comercial se adaptaba a los mercados locales con proyección hacia el otro país. En las entrevistas realizadas a los productores que compartieron con López, se recuerda el impacto que les causó la primera vez que escucharon las grabaciones de Nelson Henríquez y Pastor López: “suenan colombiano”. Dicha sentencia abre la brecha para estudiar a futuro, ¿quiénes eran los productores y músicos colombianos que hicieron vida en Maracaibo y que consolidaron un sonido particular que prevalece hasta nuestros días?

Bibliografía

- Almarza Franco, Y. y Pirela Morillo, J. (2016). Glasser y Strauss. Construyendo una teoría sobre apropiación de gaita zuliana. *Revista de ciencias sociales* 22(4), 115-129.
- Caballero Parra, C. (2023). *La producción musical en Colombia en las décadas de 1960 y 1970. Formas de registro y estética sonora de la música tropical colombiana*. [Tesis de doctorado. Universidad Politécnica de Valencia].
- Camacho, F. (2008). Fotografía, modernidad y representaciones sociales en Venezuela (Finales del siglo XIX y principios del XX). *Revista de Ciencias Sociales de la Región Centroccidental* 12, 72-87.
- Camacho, F. (2015). *Economía, cultura y sociedad en el estado Lara (1960-2000)*. Barquisimeto: Banco Central de Venezuela y Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado.
- Camacho, F. (2007). *Redes, élites y poder social en Barquisimeto. El Club del Comercio (1941-1958)*. Barquisimeto: Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado.
- Cárdenas, M. y Mejía, C. (2006). *Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?* CEPAL.
- López Cano, R. (2018). *Música Dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Márquez, V. H. (2021). La gaita zuliana y sus valores: religiosidad. *Clío. Revista de historia, ciencias humanas y pensamiento crítico* 1(2), 65-88.
- Orellana Yépez, F. (1990). *Apuntes para la memoria de la ciudad de Barquisimeto*. Barquisimeto: Consejo Municipal de Iribarren.
- Parra Valencia, J. D. (2014). *Arqueología del chucu-chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña, Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Pérez-Valero, L. (2022). La Nueva Canción en Lara (1977-2017). Escena musical de la canción protesta en Barquisimeto, Venezuela. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35, 137-168.
- Pérez-Valero, L. (2023). Discurso multimodal y producción musical. Una mirada al repertorio transnacional de cumbia grabado por Pastor López. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 36, 81-100.
- Sans, J. F. y Escamilla L. (2019). Cumbia venezolana. En Juan Diego Parra Valencia, ed, *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico de Medellín y Discos Fuentes Edimúsica, S.A., 217-246.

- Shank, B. (1994). *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Weyslan University Press.
- Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *Compos* 6, 1-16.
- Uzcátegui, R. (2019). *Educación anterior: una historia incompleta del punk venezolano*. Caracas: PROVEA.
- Wade, P. (2000). *Music, race and nation: música tropical en Colombia*. The University of Chicago Press.
- Zagorsky-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.

Discografía

- Agers, L.T. (1961). *Nuevos ritmos* [Disco]. Discos Fuentes (FLP-067).
- Aicardi, R. (1978). *Qué chévere* [Disco]. Discos Fuentes (D-201260).
- Boys, B. C. (1964). *Billo's en Colombia* [Disco]. Miami Records (LD-2080).
- Boys, B. C. (1985). *Para Colombia* [Disco]. Discos Orbe (OBS-E-225421).
- Boys, B. C. (1969). *La más popular de Colombia* [Disco]. Billo (BLP-534).
- Boscán, E. (1974). "Carmenza" [Canción]. En *Segundo Compás Vol 2. Emir Boscán y los Tomasinos*. Top Hits (THS-1112-A2).
- Brillantes, L. (1983). *Lucky Seven* [Disco]. Laser (LPL-7040).
- Blanco, L. (1960). *Sensacional* [Disco]. Fonograma (LP-319).
- Dabajuro, M. (1988). *Microcombo Dabajuro* [Disco]. Velvet (LPV-10.2189).
- Echeverría, A. (1976). Amaneciendo [Canción]. En *Adolfo Echeverría... y la Gran Banda!*. Discos Fuentes (D201117).
- Estrellas, E. C. de las. (1975). *Te lo juro yo* [Disco]. Codiscos (ELDZ-20581).
- Mara, E.G. (1982). *Lo insuperable del Grupo Mara* [Disco]. Disqueras Unidas (LPDU-6085).
- Mundiales, L. (1982). *Lo que te prometí* [Disco]. Discomoda (DCM-1262).
- Piña, J. (1975). *Juan Piña con La Revelación* [Disco]. Codiscos (ELDZ-20602).
- Romero, G. (1975). [.] *En plena fiesta! con Gabriel Romero y El Combo Moderno de Juancho Vargas* [Disco]. Codiscos (ELDF-1162).

Entrevistas

- A. Fernández. 24 de abril de 2018. Medellín.
- J. Uribe Espitia. 18 de abril de 2018. Medellín.

Aproximación a una genealogía del narcocorrido

An Approach to a Genealogy
of the Narcocorrido

David De los Reyes

Universidad de las Artes (Ecuador)

david.delosreyes@uartes.edu.ec

“El narcocorrido... una expresión popular
de conflictos culturales y sociales”.

JAMES NICOLOPOULOS

RESUMEN

Nuestra breve investigación realiza una genealogía del narcocorrido a partir de rastrear sus orígenes en el romancero español, o también llamado romance de germanías junto a la forma musical española de la jácara entre los siglos XVI y XVII. Ello vendría a abonar un fértil campo de creación al concebir los corridos mexicanos, que tendrán un desarrollo desde el siglo XIX con los cantos patrióticos de independencia hasta su transformación en, primero, corridos revolucionarios, luego en corridos tequileros o de contrabando y, finalmente, esta forma popular será absorbida para presentar las historias transliteradas de los capos de los carteles en los llamados *narcocorridos*. Si bien el narcocorrido aparece en México, y luego en Colombia, también se hará presente en Ecuador. Presentamos también una etimología de las voces *jácara*, *jaque*, *corridos*, sin dejar de referir una posible narcoestética que la encontramos en el estilo de vida narco.

PALABRAS CLAVE: corrido, narcocorrido, jácara, narcotráfico, estética

ABSTRACT

Our brief investigation carries out a genealogy of the *narcocorrido* by tracing its origins in the Spanish *romancero*, or also called *romance de germanías* together with the Spanish musical form of the *jácara* between the 16th and 17th centuries. This would provide a fertile field of creation when conceiving Mexican *corridos* that will have a development from the 19th century with patriotic songs of independence until their transformation into, first, revolutionary *corridos*, then into tequila or contraband *corridos* and finally this popular form will be absorbed to present the transliterated stories of the cartel bosses in the so-called *narcocorridos*. Although the *narcocorrido* appears in Mexico, and then in Colombia, these compositions will also be present in Ecuador. We also present an etymology of the words *jácara*, *jaque*, *corridos*, without failing to refer to a possible narco-aesthetic that we find in the narco lifestyle.

KEYWORDS: corrido, narcocorrido, jácara, drug trafficking, aesthetics

Introducción¹

I

La primera vez que escuché y aprendí a cantar un corrido fue cuando estudiaba el bachillerato en el Liceo Urbaneja Achelpohl (Caracas); corría la década del 70 del siglo pasado. Con un grupo de amigos, fundamos un coro estudiantil; una agrupación de cámara. No éramos más de unos diez o doce. Teníamos todos registros que podían cantar todas las voces de una partitura polifónica. Nuestro repertorio era versátil. Cantábamos desde *Spirituals* pasando por música renacentista, folclórica venezolana y canciones del repertorio coral universal y latinoamericano. No podía faltar *Gaudeamus Igitur*. Pero entre las piezas que cantábamos, cuando nos reuníamos en casa de alguno de nosotros, siempre salía algún corrido de la Revolución mexicana: *Adelita* era uno, *Valentina* otro, pero también estaba *Carabina 30 30*, arma que los rebeldes portaban. Esos fueron mis primeros contactos con los corridos. Eran temas musicales que exaltaban la épica de la Revolución mexicana entre los años de 1910 a 1920.

Los corridos no eran una música que estaba cercana en el entorno de nuestra juventud. Era como una rareza que un grupo de muchachos cantaran ese tipo de canciones. Y el acercamiento a los corridos era también por nuestra simpatía a las causas de la justicia y del cambio social por un buen vivir colectivo. A pesar de los tiempos: el tema de la lucha armada, de la Guerra Fría, nos llevó a tener simpatía del género musical no solo por los cauces de la ideología, sino también por todo aquello que refiriera a la proclamación e irrupción de una transformación popular.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), inscrito en el grupo de investigación S/Z Producción Musical e Investigación en Artes (código VPIA – 2021 – GI – 10), adscritos al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Ecuador.

En los 70, el corrido revolucionario solo era una reliquia musical y comenzaron a aparecer los narcocorridos en el patio de la industria cultural del disco mexicano. El corrido revolucionario histórico pertenecía a la arqueología musical de un pasado que solo se revivía como una memoria, como dato curioso, como música que exaltaba los ánimos, para sentirse cercano a una gesta nacional latinoamericana. Como proclamara el gran dirigente popular mexicano Flores Magón para los indígenas y la clase popular: ¡tierra y libertad!

Pero ese embrujo estaba olvidado, muerto y sepultado. En México mandaba un partido revolucionario que no era revolucionario. Había un nacionalismo patriarcal de los más rancios (que hasta ahora sigue en pie), así como gobiernos ampliamente criticados, desde múltiples aristas, de establecer un “cómodo” Estado fallido en función de intereses “metapolíticos”.

Esta investigación tiene como fin explorar la expresión y evolución cultural del narcocorrido en Latinoamérica. La metodología utilizada es multidisciplinar y etnográfica, lo cual implica un análisis genealógico, hermenéutico del concepto y del fenómeno cultural y social para un acercamiento a esta expresión musical. Se emplea también un método propio del campo del arte, en el cual está la observación y la escucha personal, la revisión documental y conceptual, estética e interpretativa del fenómeno del narcocorrido y sus implicaciones con el negocio del narcotráfico. Para ello, nos hemos servido en recopilar y comparar su estudio con documentos bibliográficos, entrevistas, material audiovisual digital y análisis de otros contenidos publicados en trabajos previos de investigadores sobre el tema. Nuestro enfoque transdisciplinar nos lleva a relacionar múltiples perspectivas culturales: literatura, teatro, música, tradición, historia, política, economía y estética presentes en países latinoamericanos, donde se han desarrollado raíces propias de este género y expresión artístico-musical popular.

Desarrollo

II

Los corridos en torno al negocio del narcotráfico comenzaron a aparecer de forma permanente gracias a la industria cultural discográfica mexicana y, más tarde, al buen negocio que presentaba de cara al futuro la composición de los narcocorridos. Se trataba de canciones que no hablaban de una ética, tampoco de un cambio social, menos de una política democrática o de las hazañas de los héroes de la revolución. Hablaban sin cortapisas de una cruel realidad y un estilo de vida cuestionable. En fin, se filtra en ellos toda una propuesta, a veces romántica, de la condición del ser macho/macha latino/a. Se enaltece al individuo que se hace a sí mismo por la experiencia, un antihéroe que vendrá a subsistir por sus enfrentamientos con un Estado que le ha decretado, en apariencia comunicacional, una guerra, pero que comparte, muchas veces, lucrativas ganancias y poderes ilegales. Esta es la situación que irá generando todo el entramado de una de las empresas más exitosas en réditos que ha salido del redil latinoamericano, pero a la vez, de las más trágicas y violentas.

Es así como dentro de las expresiones populares de algunos países latinoamericanos surge la creación cultural musical del narcocorrido. Se trata de un subgénero que exalta y da voz a diversas historias y casos emblemáticos marginales de esa condición, de su subcultura o narcocultura, de su narcoestética, de su legitimidad, de su exaltación, de una supuesta antiheroicidad y, definitivamente, de la vocería de un amplio comercio dentro del orden del capitalismo nacional, regional y mundial.

Este subgénero musical vino a expresar, desde una mirada estética de la violencia cotidiana y banal, este fenómeno cultural, político y económico. Encontramos que su génesis se vincula con la llamada “literatura del hampa”, del siglo de oro español, en los siglos XVI/XVII, que luego se manifestará durante la gesta de in-

dependencia de México a principios del siglo XIX liándose como cantos patrióticos. Posteriormente, se proyecta el género con los cantos rebeldes durante la dictadura de Porfirio Díaz, transformados esta vez en corridos revolucionarios. La revuelta cristera lo acaparará hasta los años de 1920, cuando el género responderá a temas como el tráfico de alimentos, alcohol, morfina, y cannabis con la frontera de los Estados Unidos; serán los llamados corridos tequileros, de contrabando entre fronteras. Más tarde, aparecerá el corrido absorbido por la industria cinematográfica y cultural de México y catapultado a través del poder del séptimo arte, hacia las audiencias de toda Latinoamérica y del norte de la frontera del río Grande. Es en septiembre de 1931, cuando aparece el primer narcocorrido con los músicos José Rosales y Norberto Gonzáles que, tocando sus guitarras, grabarán *El Pablote*, en la ciudad de El Paso (Texas). Su intención fue destacar la vida de un traficante de la Ciudad de Juárez conocido como Juan Pablo Gonzáles, siendo el primer capo que tuvo su propio corrido (Cano, 2023).

En la década de los 50, fue publicado uno de los estudios más importantes y completo de los corridos, dirigido por el investigador Vicente Mendoza: *El corrido mexicano*. La publicación ofrece una amplia recopilación de corridos populares, anónimos y firmados. Los años 60 inician la presencia e interés del narcotráfico en la literatura, pero a partir de la década de los 70 comienza a emerger toda una serie de composiciones que darán cuerpo al narcocorrido con los temas relacionados a tráfico de drogas, como género musical popular para la industria mediática. México, por tradición en el negocio del tráfico fronterizo de sustancias ilícitas, será, junto al albur de sus personajes, la referencia primordial. El grupo Los Tigres del Norte,² de los hermanos Hernández, será el abanderado en componer el narcocorrido de los “nuevos tiempos”, al sacar el

2 El grupo Los Tigres del Norte fue fundado en 1968 por los hermanos Jorge, Raúl y Hernán Hernández y su primo Óscar Lara. Raúl Hernández fue quien compuso *Contrabando y traición* y *La banda del carro rojo*, que fueron los dos éxitos que catapultaron su carrera, primero en los Estados Unidos y luego en México.

tema *Contrabando y traición*.³ Para ellos estaba claro: los narcocorridos no eran agresivos, sino que relataban aventuras y sucesos, como dijo el mismo Raúl Hernández: “Nosotros cantábamos historias”.⁴ Además de este tema, *El gato feliz*, *La banda del carro rojo*, *Vivan los mojados*, *La reina del sur*, fueron prácticamente prohibidos, pues el Gobierno mexicano sugirió a los programadores de radio no emitirlos. Y a partir de ahí todos los narcocorridos no serían retransmitidos por los medios masivos en México, acción de censura que emuló Colombia y luego, Ecuador.

Ahora, al haber narrado muy sucintamente la evolución del narcocorrido, la pregunta que podemos hacernos es: ¿cuándo y dónde aparecen estos cantos referidos a contar historias del mundo marginal, de los mitos del hampa latinoamericana?

III

Para muchos autores, a los que respaldo en esa posición, fueron las obras de teatro musicales que surgieron como *La musa del hampa*, en la España del siglo XVI y XVII. Posteriormente se trasladaron, en la colonia hispanoamericana, por los gustos del bajo pueblo, a las tierras de Nuevo México y a otros virreinos de América.

El término se escribe indistintamente *jácara* o *xácara*.⁵ En principio, refiere a un género literario poético de la forma roman-

3 Los Tigres del Norte son de Sinaloa. Han vendido 30 millones de discos. Han ganado 6 premios Grammy y 12 Grammy Latino. Han filmado 40 películas. Su producción discográfica incluye 80 discos y aproximadamente 750 temas. Son una agrupación con la que se identifican los mexicanos en la diáspora. Su instrumentación consta acordeón, bajo eléctrico o contrabajo, bajosexto, batería, guitarra, a veces añaden algún otro instrumento de percusión. Tomado de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Tigres_del_Norte. Consultado el 13 de diciembre de 2023.

4 Elías Leonardo: La verdadera razón por la que Raúl Hernández dejó a Los Tigres del Norte hace casi 20 años. En: <https://n9.cl/9x4swu>. Consultado el 23 de enero de 2024.

5 El término *xácara* está relacionado con la copla o canción asturiana que es breve, alegre, sugestiva y picaresca que ocasionalmente se acompaña con música. De allí evoluciona a *chácara*, y luego en Hispanoamérica con la danza chilena *chacarera*. Ver: https://etimo_asturiano.es-academic.com/2668/x%25C3%25A1cara.

ce,⁶ luego pasa a ser integrado a las presentaciones teatrales satíricas del barroco, ligados a las coplas y poesías del Siglo de Oro español. De ahí partirá la fuente creadora de estas composiciones populares para todo el territorio hispanoamericano, que luego se incorporará a lo que llamamos *corridos*. Desde una aproximación sociológica, este género se vincula con el conjunto de personajes de la mala vida o al margen de los valores legales vigentes en la sociedad.

La palabra “jácara” refiere a “jaque”. Tal vocablo procede del árabe *jaque*,⁷ que significa “malhechor, guapo, contrabandista, rufián, ladrón, hampón, fanfarrón, soldado valentón”. Este último personaje soldadesco surge de la figura renacentista del *miles gloriosus*, pero también designa al criminal chulo, al que siempre se le relaciona con una meretriz o prostituta, conocida por el término árabe de *daifa* o *tronca* que cuida y lo mantiene.

Como género satírico se filtrará luego en los corrales de teatro,⁸ donde el público podía disfrutar en las comedias y apreciar las jácaras durante los entreactos, junto a bailes, loas, entremeses. Los temas de las jácaras estarán relacionados con personajes de baja es-

6 En el *Diccionario de Autoridades*, en la voz de *xácara* refiere dos acepciones. Una que habla de ser composición poética, que se forma en el que llaman “romance”, y regularmente se refiere en ella algún **suceso particular y extraño** (negrillas mías). Su uso se encuentra, sobre todo, al ser cantada entre los *jaques*, de donde pude haber tomado su nombre. En: <https://apps2.rae.es/DA.html>. Visitado el 13 de mayo de 2024.

7 En el *Diccionario de Autoridades* refiere la vox *xaque* lo siguiente: “En la *Germanía* significa el Rufián. Lat. *Leno, nis*. Y cita a JUAN HIDALG. Rom. de la Germ. Rom. 1. *Las armas que el xaque lleva/ diré en breve relacion, /baldeo largo, y tendido, /rodancho, y remollerón*”. En: <https://apps2.rae.es/DA.html>

8 María José Moreno Muñoz nos refiere: “La jácara era otra de las composiciones breves que ocupaban un lugar en las representaciones teatrales (...) eran protagonizadas por uno o varios cómicos representando las rivalidades y las fechorías entre los jaques (...) el nombre de *jaque* es tomado del lance de ajedrez del mismo nombre, utilizándose figuradamente para nombrar a personajes del hampa, gente de mala vida, acostumbrada a estar en constante actitud agresiva: de ahí que la palabra jácara se utilizara para designar al conjunto de estos rufianes y pícaros. El tipo de escenas son de hurto, disputas, hechos fuera de la ley por marginados de la sociedad: ladrones, prostitutas, presidiarios, pícaros. Los cantos los hacía algún actor o actriz del reparto que narraba tales fechorías de algún criminal que va luego tomando parte de la obra representada. La música y el baile estaban siempre presentes. Se anunciaba con el grito de ¡jácara! y el público solicitaba la continuación de la fiesta teatral”. *La Danza Teatral del siglo XVII*. Universidad de Córdoba, 2010, <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3448>

tofa. Alcanzará su madurez como forma teatral-musical durante la mitad del siglo XVII. El lenguaje que se utilizaba era propio de ese submundo, conocido como romances de germanía. Se destacaban por su humor e ironía y el dominio de los bajos fondos, que por su hilaridad y manejo del sentido narrativo vendrían a expresar una crítica social. Una de las parejas famosas será la creada por Francisco de Quevedo,⁹ *Escarramán y la Méndez*.

Miguel de Cervantes, en su comedia *El rufián dichoso* (I, 176-185), describe una jácara de esta manera:

Es un romance jácaro / que le igualo y le comparo / al mejor que se ha compuesto: / echa del hampa el resto / en estilo jaco y raro. / Tiene vocablos modernos / de tal manera que encantan; / unos bravos y otros tiernos; / ya a los cielos se levantan / ya bajan a los infiernos.

El jesuita y poeta José Antonio Butrón y Mújica (1657-1734) escribía: “Matan a diestro y siniestro, / matan de noche y de día, / matan al Ave María, / y matarán al Padre Nuestro”¹⁰.

Desde la música podemos decir que la jácara, “el tañido que se toca para cantar o bailar [...] una especie de danza, formada al tañido o son propio de las jácara”¹¹, como danza fue, del siglo XVII al XVIII, un estilo musical de carácter instrumental. De esta forma, nos encontramos con jácaras para la guitarra de cinco órdenes (llamada hoy guitarra barroca), por los compositores Antonio de Santa Cruz, Gaspar Sanz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia; para

9 A Quevedo se le da el honor de haber creado el género. Pedraza, F. B., *De Quevedo a Cervantes: Génesis de la Jácara*, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_008.pdf, visitado el 4 de marzo de 2024.

10 Waisman, L. J., *Una aproximación al villancico-zacaras*, https://www.academia.edu/11483185/Una_aproximaci%C3%B3n_al_villancico_j%C3%A1cara, visitado el 24 de abril de 2024.

11 *Voz xácara*. En una de las seis acepciones que salen del término se menciona que “se toma también por la junta de mozuolos, y gente alegre, que de noche anda metiendo ruido, y cantando por las calles. Dícese, porque por lo común andan cantando alguna xácara. Lat. *Adolescentum cantantium turba nocturna*”, *Diccionario de Autoridades*: <https://apps2.rae.es/DA.html>

el arpa de dos órdenes, las obras de Lucas Ruiz de Ribayaz; para los teclados, las de Juan Bautista Cabaniles y Antonio Martín y Coll. En el Virreinato del Perú tenemos la figura polifacética del arquitecto, compositor y director de músico Roque Carutti (1682-1760), que compone en Lima *Según veo el aparato*. Nótese que todos los compositores hispánicos de la época no dejaron pasar desapercibida la jácara. La mayoría expresó su creatividad en esta forma de danza preclásica popular y de motivos alegres y rufianescos.

Las jácaras que se cantaban en los corrales estaban acompañadas por guitarras o arpas, en tonos y cadencias populares, que invitaban a un acompañamiento rítmico de castañuelas y morteruelos (este era un juguete sonoro que consta de una esferilla hueca puesta en la palma de la mano y percutida con un bolillo, obteniendo diversos sonidos con la comprensión del aire y el movimiento de la mano).

Respecto a sus características estróficas, se usa la versificación del romance, cuartetos de octosílabos y rima asonante entre el segundo y el cuarto verso, descripción en tono épico y burlesco de las aventuras y eventual castigo de un personaje del hampa, dudosa condición moral, que se dibuja como un transgresor social y un ser admirado por el estoicismo con el que acepta su destino. La *jácara* vendrá a presentar cierto color del heroísmo transgresor junto a una acidez de la ironía que, en cuanto género hispánico, reflejó una actitud de la vida española de esos siglos referidos.

Así, se aprecia la cercanía entre los arquetipos temáticos presentes en las jácaras o corridos de antaño con los narcocorridos.

IV

¿En qué se basan las letras de estos narcocorridos? Los cultores de este subgénero musical presentan eventos e historias relacionadas con el acontecer del narcotráfico, despertando un abierto debate sobre su impacto en la sociedad y su interesante —¡je interesado!— papel como expresión artístico-popular.

Su posicionamiento, en el mercado discográfico mexicano y colombiano, se da entre los años 80 y 90 del pasado siglo, periodo turbulento por la potente expansión del negocio capitalista del narcotráfico. Esto lleva a adquirir una identidad y espacio musical singular, al mezclarse con elementos, ritmos y formas de la música tradicional. A ello se sumaría una lírica testigo de una épica de los líderes del narcotráfico, sus hazañas y sus proezas (¡y su desaparición física!) en contra del orden legal y judicial en Colombia y en México.

Sin embargo, el narcocorrido retrata la realidad descompuesta y desigual de las vidas de individuos y pueblos afectados por la intromisión de la violencia que genera la ilegalidad, la organización y la fuerza del narcotráfico como negocio, empresa multinacional y sus redes internacionales.

Como notamos, el corrido musical popular se ha ido adaptando a los cambios de lenguaje, de jerga, de giros dialectales, de situaciones narrativas geográficas, de cambios técnicos en su producción musical y en recursos instrumentales. Estos últimos nos han dado a conocer a los seres que han participado en esta expresión cultural que, junto al desarrollo de las comunicaciones que ha posibilitado la aparición creciente de una industria cultural mutante, se han convertido en todo un modelo de una estética y estilo y estilo de vida narco. La tendencia narco tiene un gran público, que no solo consume el género, sino que modela a través de sus composiciones una industria musical con una jugosa entrada y ganancias crematísticas, muchas veces apoyada por empresarios de este negocio ilegal (como lo fue el caso del capo Gonzalo Rodríguez Gacha, alias el Mexicano, por ejemplo¹²). De igual manera, le han respaldado productores mu-

12 Los Extraditables fue el sello disquero que creó el capo amante de los corridos, Rodríguez Gacha, antes de que apoyara a los narcocorridos. Gacha tenía un verdadero fervor por la música tropical y los corridos. Eso lo llevó a apoyar a la producción musical como forma de propaganda narco. Tomado de la cuenta de Instagram @mateorivano, Mareo Rivano, Los Guaqueros, APC Records. En Ecuador encontramos a la productora JF Music Entertainment que ha promocionado y producido no solo narcocorridos, sino también *gangsráp*. En YouTube tiene 28 videos en torno al tema y a los sucesos de la vida de los narcos nacionales. Tiene una plantilla de 20 300 suscriptores con visualizaciones que superan los cinco millones. Se inició el 4 de octubre del 2020. También están en Facebook: facebook.com/JRMUSIC2021 y en Instagram: instagram.com/jrmusic_593. Visto el 13 de abril de 2024.

sicales que apostaron por ese formato al incorporarlo a grupos de música mexicana especializados en corridos, rancheras y baladas vaqueras, luego de ver la oferta bien aceptada en un mercado representativo que consume tales producciones.

El narcocorrido se ha extendido con sus contenidos a otros formatos y ritmos más actuales y juveniles. De esta forma, nos encontramos con el llamado corrido tumbado, por ejemplo. Por él recorre la influencia del narcocorrido junto a otros géneros musicales de masas, fusionando, junto a su temática, al *rock*, el *hiphop*, el *rap*, el *reguetón* y la música electrónica. Algunos artistas intercambian elementos del narcocorrido con sus propias expresiones musicales, creando algo nuevo y sorprendente. Hay que agregar los corridos verdes (referidos a la cultura de los clanes en torno al consumo y comercio del popular cannabis entre las fronteras de Estados Unidos y México) y los ya referidos corridos tumbados, ambos como una variación musical estilizada con la mezcla del *gangsráp* y el *hiphop*,¹³ entre otras.

Narcocorrido en Ecuador

En Ecuador, aunque pocas manifestaciones se dan, las rastreadas a través de la prensa y plataformas de música son significativas. El primer narcocorrido identificado refiere a uno de los líderes muertos en 2018: el capitán del ejército ecuatoriano Telmo Castro. El otro, más reciente, resalta la figura del líder de la banda de los Choneros, Adolfo Macías, alias Fito.

Telmo Castro, alias El Capi, fue detenido a sus 49 años por los vínculos con el cartel del *Chapo* Guzmán, y en su memoria le compusieron un narcocorrido que se considera el primero de factura ecuatoriana en este estilo.

13 En los corridos tumbados tenemos al joven cantautor de Hermosillo (México), Natanael Cano, como uno de sus pioneros en el género, aunque se pueden también nombrar a Peso Pluma, Junios H, entre otros. Los corridos tumbados tienen una influencia del corrido y el trap (subgénero del rap, *hiphop* y del *dubstep*).

El segundo narcocorrido referido se compuso y hasta un video se produjo para reivindicar la figura de un cabecilla de estas actividades ilícitas en Ecuador reseñado por el periodista Albert Gilbert, en estos términos: “El narcocorrido, como se conoce el cancionero surgido en México que comenta y exalta a los delincuentes, ya tiene su desafiante versión ecuatoriana y da cuenta del poder material simbólico...” (Gilbert, 2023)¹⁴. Alude con ello al videoclip en el que aparecen el Mariachi Bravo y Queen Michelle (la hija de Fito), que circula desde el 15 de septiembre del 2023, en YouTube.¹⁵ El relato muestra al Fito “justiciero” y lo acompaña de una letra épica: “Un hombre de mucha honra... un amigo lleno de humildad. El jefe y patrón, señores”, con lo que se busca contrarrestar su mala reputación y su prontuario. Queen Michelle volvió a sacar otro tema sobre esto, pero como un estilo de corrido tumbado, *F la Leyenda*,¹⁶ cantado solo por ella, donde elogia una vez más la vida y las acciones de su padre.

Otros corridos relacionados al negocio de las drogas en Ecuador son los compuestos e interpretados por el colombiano William Ramírez. Entre sus corridos compuestos en referencia a Ecuador esta *Así nació este gallo*,¹⁷ donde cuenta los inicios y la evolución de un

14 Albert Gilbert: *El narcocorrido llega a Ecuador como muestra del dominio de la poderosa banda Los Choneros*. En: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20230930/narcocorrido-llega-ecuador-muestra-poder-banda-trafficante-los-choneros-92695291>. Visto: 15 de enero 2024.

15 Youtube: El Corrido del Leon – Mariachi Bravo – Queen Michelle. En: <https://www.youtube.com/watch?v=v98ylLkPp8>. Visto el 15 de enero 2024.

16 Queen Michelle, *F La Leyenda*, para JFMusic, 2023, con un arreglo de acompañamiento de un grupo de músicos donde se incluyen instrumentos de viento, además de los habituales de los grupos intérpretes de corridos. Se colocó en YouTube el 29 de septiembre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=O34gJJe8muA>, visitado el 21 de mayo de 2024.

17 William Ramírez, *Así nació este gallo*, colocado en YouTube el 30 diciembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JCduEWHoaJg>. El cantante coloca sus números de contacto: +57 312 302 5267, 3153343041 y 3209196940. Letra: “En el año del 88 nació este gallo señores, y por cosas de la vida fui a vivir con mi abuela, pero cuando tenía siete años mi viejita del mundo partiera. / Desde entonces yo me marché a enfrentarme a la gran ciudad, buscando un mejor futuro un buen amigo encontré, al que apodaban El Mocho, un bandido de sangre caliente. / Haciendo varias vueltas, yo conocí mucha gente y me gané la confianza de quienes fueron mis jefes. De Guayaquil al Perú, yo me gané muchos verdes. / Crucé por varias fronteras el Salto y Punto Pilares, por Chilaco y Pampa Blanca, yo llevé por toneladas, pero en una emboscada pierden la vida mis jefes. Y me quedé con las rutas ganando mucho billete”. Visto 21 de enero de 2024.

traficante entre los territorios de Ecuador y Perú. También encontramos *El Corrido de “El Vale” ecuatoriano*,¹⁸ donde se narra la amistad de un compa con un mexicano-ecuatoriano. Es un corrido sin mucho desarrollo, donde no se usa el grupo tradicional de los corridos (guitarra, bajo, acordeón y batería), sino el *midi* (instrumento electrónico) al que se incorpora la letra. Otra canción es *El Rey del Contrabando Zapotillo Loja Ecuador*,¹⁹ en la que vuelve a contarnos la vida y suerte de otro personaje que se mueve en estas lides del contrabando. Se ofrece una descripción que puede ser la condición de vida de una gran cantidad de jóvenes de estos territorios latinoamericanos que aspiran a mejorar su suerte por la vía expedita, pero conviviendo con la tragedia.

18 William Ramírez, *El Corrido de “El Vale” ecuatoriano*, 15 de abril de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=DthKhZF0Rxo>. Utiliza un acompañamiento creado por medios electrónicos, no usa el tradicional grupo de acordeón, guitarra, bajo y batería. Letra: “Mi Compa se la lleva festejando 24/7. Cualquier día siempre atacando whiskey con cerveza. Siempre alegre anda tomando bien feliz con la tía disfrutando. / Le dicen “El Vale” y el vale lo que pesa en oro es sencillo, buen amigo, por su hija lo da todo, su tesoro joya fina es Esmeralda. Le cuida con su vida pues la quiere con el alma. / Hasta que nos amanezca que suene fuerte el corrido de un mexico-ecuatoriano que ahora se volvió mi amigo. / Si la gallina ya viene con pollo no hay problema, también es mío y lo cuida por mis hijos. Lo doy todo en los negocios siempre salgo adelante, por eso me doy lujos y disfruto a lo grande. / / Le dicen “El Vale” y el vale lo que pesa en oro es sencillo, buen amigo, por su hija lo da todo, su tesoro joya fina es Esmeralda. Le cuida con su vida pues la quiere con el alma. / Hasta que nos amanezca que suene fuerte el corrido de un mexico-ecuatoriano que ahora se volvió mi amigo”. Visto el 21 de enero de 2024.

19 William Ramírez (Colombia), *El Rey del Contrabando Zapotillo Loja Ecuador*, 30 de diciembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KYBNAstDyho>. Letra: “A la edad de catorce años, comencé a rifar mi suerte, en los negocios prohibidos quería ganar billetes, y abandoné el estudio para entrarle de frente, y como contrabandista me fui a desafiar la muerte. / Es un Gómez, así se llama quien me ofreciera trabajo, comprando y vendiendo carros, un día nos hicimos socios, para el Perú ahora llevamos los kilos de puro polvo y aunque la gente critique, yo sigo con mi negocio. / Así yo vivo mi vida y así yo me siento bien, rodeado de muchas hembras hermosas para escoger, mis armas nunca me faltan por si me toca un tropel. Mi madre que está en cielo, ella me cuida también (Estribillo). / Nací en Zapotillo Loja y Ecuador es mi tierra. Conozco bien la pobreza, porque vengo desde abajo. A mí me sonrió la suerte, pero no nunca olvidaré a mis amigos de infancia, los que me vieron crecer. / Es mi ruta preferida la frontera de Dalavos. Todos mis negocios chuecos legalizo en Ecuador. Para que nadie sospeche yo siembro maíz y arroz. Mis cuentas están repletas, cada día mucho mejor. / Así yo vivo mi vida y así yo me siento bien, rodeado de muchas hembras hermosas para escoger, mis armas nunca me faltan por si me toca un tropel. Mi madre que está en cielo, ella me cuida también (Estribillo)”. Visto el 21 de enero de 2024.

Como podemos observar, estas piezas musicales, dejando a un lado el debate sobre la calidad de las composiciones e interpretaciones, funcionan como crónicas de las vidas, hazañas, modos de pensar y de hablar del mundo narco. Según las compilaciones disponibles, que superan las setenta y contienen alrededor de cincuenta temas, podemos deducir que existen entre tres mil quinientos y cuatro mil narcocorridos, algunos más populares que otros. Esto ha dado lugar a una industria de discos compactos, tanto piratas como legales. Estos narcocorridos se pueden escuchar en las populares rocolas de los comercios en las carreteras, en bares, cantinas y transportes públicos, así como en plataformas como YouTube, Spotify, SoundCloud y redes sociales.

Conclusión

El escritor colombiano Abad Faciolince, en un ensayo titulado “Estética y narcotráfico”, se preguntaba si estamos asistiendo a una narcotización del gusto. Por su parte, el investigador Omar Rincón ha afirmado que efectivamente vivimos bajo la influencia de una narcoestética, asociada a un estilo de vida que, desde las últimas décadas del siglo XX hasta el presente siglo XXI, ha permeado múltiples espacios comunicacionales.

El gusto narco, junto con sus antivalores, representa una deformación extrema de los modos más salvajes del capitalismo. Lo narco se presenta como una opción arriesgada para que el pueblo ingrese al sistema económico, bajo el ideal del hombre (y la mujer!) que se ha forjado a sí mismo. El narco vive para narrar sus épicas a través de plataformas digitales, en los medios de comunicación, en la arquitectura, en vídeos, cine, telenovelas, series de Netflix y redes sociales. Sin embargo, su expresión más destacada se encuentra en la música, donde diversas tendencias reflejan sus historias, modos de vida, exhibicionismo altanero y ostentación de un consumismo lujoso.

Este estilo de vida se caracteriza por la obtención de dinero sucio, canalizado a través de diferentes vías de producción y distribución en el ámbito de la ilegalidad. Así, se configura una construcción estética que nos invita a reflexionar sobre nuestro inseparable entorno latinoamericano.

El propósito final de esta aproximación a los narcocorridos es sumarse a lo sugerido por el grupo de investigadores del proyecto *Narcolombia*, y extender una invitación a diluir el narco que, nos guste o no, llevamos dentro.²⁰

20 Ídem.

Bibliografía

- AA/VV. (n.d.). *Narcolombia*, portal del Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes. <https://cienciassociales.uniandes.edu.co/antropologia/en-los-medios/bienvenidos-a-narcolombia/>
- Cano, J. (2023, 7 de agosto). *Como suena el primer narcocorrido mexicano grabado hace casi 100 años: “El Pablote era temido”*. Infobae. <https://n9.cl/24k6f>
- Carrión, M. (2009). El sicariato: ¿Un homicidio calificado? Dossier AAVV. *Revista Urbio*, 8. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2926/3/RFLACSO-U08-06-Schlenker.pdf>
- De Cervantes, M. (n.d.). Comedia famosa intitulada *El Rufián Dichoso*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-rufian-dichoso--o/html/f33ea1a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Diario La Marea. (2023, 9 de octubre). Queen Michelle, la hija de “Fito”, lanzó un nuevo tema musical que se titula “F La Leyenda”. <https://www.eldiario.ec/lamarea/queen-michelle-la-hija-de-fito-lanzo-un-nuevo-tema-musical-que-se-titula-f-la-leyenda/>
- Diario La República. (2018, 13 de diciembre). El narcocorrido de Telmo Castro, Capitán del Ejército involucrado con el Chapo Guzmán. <https://www.larepublica.ec/blog/2018/12/13/el-narco-corrido-de-telmo-castro-capitan-del-ejercito-involucrado-con-el-chapo-guzman/>
- Diccionario de Autoridades. (n.d.). <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Domínguez Caparrós, J. (2004). *Diccionario de métrica española*. Alianza Editorial.
- Etimología Léxico Asturiano. (n.d.). Voz: *Xacara*. https://etimo_asturiano.es-academic.com/2668/x%25C3%25A1cara
- Faciolince, A. H. (1995). Estética y narcotráfico. *Revista de Estudios Hispánicos*, 42(3), 513-518.
- Gilard, J. (1995-1996). *L’Ordinaire Latino-Américain*, 160-161, 67-78. Toulousse.
- Gilbert, A. (2023). El narcocorrido llega a Ecuador como muestra del dominio de la poderosa banda Los Choneros. <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20230930/narcocorrido-llega-ecuador-muestra-banda-traficante-choneros-9269529>
- Leonardo, L. (2024). La verdadera razón por la que Raúl Hernández dejó a Los Tigres del Norte hace casi 20 años. <https://n9.cl/9x4swu>
- Mongo Atlas. (2018, 13 de diciembre). El narcocorrido de Telmo Castro, Capitán del Ejército involucrado con el Chapo Guzmán. *La República*. <https://www.larepublica.ec/blog/2018/12/13/el-narco-corrido-de-telmo-cas->

- tro-capitan-del-ejercito-involucrado-con-el-chapo-guzman/
- Moreno Muñoz, M. J. (2010). *La Danza Teatral del siglo XVII*. Universidad de Córdoba. <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3448>
- Pedraza, F. B. (n.d.). *De Quevedo a Cervantes: Génesis de la Jácara*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_008.pdf
- Torrente, Á. (2014). ¿Cómo se cantaba al tono de jácara? En M. L. Lobato & A. Bèhúe (Eds.), *Literatura y música del hampa en los siglos de Oro*. Visor.
- Valbuena, C. (2003). Romances fronterizos y narcocorridos: una literatura re-emergente. *Investigaciones literarias*, 1(11).
- Valbuena, C. (2006). Del Romance Español al narcocorrido colombiano. *Literatura re-emergente. Revista Iberoamericana*, 217, 989-1006.
- Valbuena, C. (n.d.). Sobre héroes, monstruos y tumbas. Los capos en el narcotráfico colombiano. *Revista C.M.H.K.B.*
- Waisman, L. J. (n.d.). *Una aproximación al villancico-jácara*. https://www.academia.edu/11483185/Una_aproximaci%C3%B3n_al_villancico_j%C3%A1cara
- Wald, E. (2001). *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. Harper Collins.
- Wikipedia. (n.d.). *Jácara*. <https://es.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1cara>
- Wikipedia. (n.d.). *Los Tigres del Norte*. https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Tigres_del_Norte

Referencias de videos

- Mariachi Bravo. (n.d.). *Queen Michelle. El Corrido del León*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vg98yLLkPp8>
- JF Music Entertainment. (n.d.). *Queen Michelle: F La Leyenda*, para JF Music 2023*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O34gJJe8muA>
- JF Music Entertainment. (2021, 30 de diciembre). *El Rey del Contrabando Zapotillo Loja Ecuador*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KYB-NAstdyho>
- JF Music Entertainment. (2021, 30 de diciembre). *Así nació este gallo*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JCduEWHoaJg>
- JF Music Entertainment. (2022, 15 de abril). *El Corrido de "El Vale" ecuatoriano*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DthKhZFORxo>
- Ramírez, W. (n.d.). *William Ramírez en Facebook*. <https://www.facebook.com/williamramirezmusica>. Visto el 21 de enero de 2024.

Estrategias pedagógicas y prácticas musicales

El uso de los sonidos vocales en la producción musical

The use of vocal sounds in music production

Roger Fabricio Márquez Barrera

Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

fabriciomarquez1909@gmail.com

RESUMEN

A lo largo de la historia, la voz humana ha sido un instrumento musical versátil y poderoso, utilizado en una amplia gama de géneros y estilos musicales. Este estudio se centra en cómo los productores musicales están aprovechando la flexibilidad y la riqueza expresiva de los sonidos vocales para crear obras innovadoras. El trabajo tiene por objeto el examinar las diferentes formas en que los sonidos vocales pueden ser utilizados en la producción musical, desde la creación de melodías y armonías hasta la manipulación digital mediante técnicas de grabación y edición, de manera que se explore el fascinante papel de los sonidos vocales en la producción musical contemporánea. La metodología utilizada en este proyecto se divide en varias etapas clave: análisis de las capacidades sonoras de la voz; captura y grabación de sonidos vocales; selección y clasificación de muestras sonoras; experimentación y exploración creativa; evaluación técnica y artística. Se analizan también casos de estudio relevantes, como la obra de artistas como Daft Punk, Imogen Heap y Björk, que han utilizado de manera creativa los sonidos vocales en sus composiciones. Entre los principales hallazgos tenemos que la implicación estética y creativa de utilizar la voz humana como instrumento musical ha llevado a la creación de obras con sonidos vocales que han logrado evocar emociones, crear atmósferas y desafiar las convenciones musicales tradicionales. En

conclusión, el uso de los sonidos vocales son una herramienta creativa y muestran un gran potencial para impulsar la innovación en el arte sonoro contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: creación musical, voz humana, sonidos vocales, innovación, armonías

ABSTRACT

Throughout history, the human voice has been a versatile and powerful musical instrument, used in a wide range of musical genres and styles. This study focuses on how music producers are harnessing the flexibility and expressive richness of vocal sounds to create innovative and exciting works. The work aims to examine the different ways in which vocal sounds can be used in music production, from the creation of melodies and harmonies to digital manipulation through recording and editing techniques; thus, exploring the fascinating role of vocal sounds in contemporary music production. The methodology used in this project is divided into several key stages: analysis of the sonic capabilities of the voice; capture and recording of vocal sounds; selection and classification of sound samples; experimentation and creative exploration; technical and artistic evaluation. Relevant case studies are also analyzed, such as the work of artists like Daft Punk, Imogen Heap and Björk, who have creatively used vocal sounds in their compositions. Among the main findings we have that the aesthetic and creative implication of using the human voice as a musical instrument has led to the creation of works with vocal sounds that have managed to evoke emotions, create atmospheres and challenge traditional musical conventions. In conclusion, the use of vocal sounds are a creative tool and show great potential to drive innovation in contemporary sound art.

KEYWORDS: musical creation, human voice, vocal sounds, innovation, harmonies

Introducción

La voz humana puede ser utilizada como medio para poder expresarnos, pero también como un instrumento musical. Es muy probable que la voz haya sido el primer instrumento musical desde épocas primitivas; posiblemente fue utilizada para combatir situaciones de peligro, para ceremonias, en la caza o para guiar una guerra (Eras, 2018).

Para poder producir un sonido mediante un instrumento, este debe tener tres elementos: generador, vibrador y resonador. Por tanto, podemos decir que la voz contiene todos los elementos para poder ser considerada un instrumento musical: el cuerpo del cantante es el generador que contribuye a la función de respiración, el vibrador son las cuerdas vocales que con su movimiento generan sonidos, y la resonancia vocal se desarrolla en el vestíbulo laríngeo, la faringe y la boca, de los cuales depende la calidad del sonido (Alessandroni y otros, 2014).

Los sonidos vocales tienen la capacidad de transmitir emociones. Por ello se pueden emplear para crear grandes obras musicales originales, y así salir de la monotonía de las creaciones actuales, innovando hacia una nueva era de arte musical, en contraste con la realidad de hoy en día, en la que muchas creaciones musicales modernas han perdido el arte y la creatividad.

Existen diferentes formas de emplear los sonidos vocales en la producción musical. La originalidad de esta técnica inspira la creación de melodías y armonías mismas que pueden ser ordenadas y manipuladas digitalmente mediante técnicas de grabación y edición (Martínez, 2023). Con las obras existentes y la creación de nuevas producciones vocales se puede demostrar el potencial que tiene la voz humana como instrumento para generar y producir grandes obras de arte.

La producción vocal es una técnica poco utilizada en la actualidad. En los años 90 incursionaron con ella compositores como Daft Punk, Imogen Heap y Björk, quienes realizan armonías con varios

juegos de voces en sus creaciones musicales. En Sudamérica, en el año 1991, se creó una agrupación vocal en Venezuela llamada Vocal Song que, para la primera década de los años 2000, lanzó su producción discográfica e incursionó mundialmente a través de la plataforma de YouTube. Esta agrupación cuenta con producciones vocales como *covers* y canciones inéditas interpretadas únicamente con juegos de voces (Vocal Song, 2008).

Por tanto, en un mundo donde la tecnología y la creatividad se entrelazan cada vez más, esta investigación busca desarrollar metodologías innovadoras que permitan utilizar la voz como un instrumento musical versátil y poderoso para componer y producir piezas musicales originales. Además, aspira a abrir nuevas fronteras en la creación musical, explorando el vasto universo de sonidos que ofrece la voz humana.

Al compartir los hallazgos y avances de este proyecto, espero que esta ponencia inspire nuevas ideas de investigación que se puedan aplicar para crear composiciones innovadoras y desarrollar nuevos enfoques en el ámbito de la producción musical.

Desarrollo

Marco teórico

La voz: generalidades

La voz humana es producida de manera voluntaria mediante el aparato fonatorio, que está constituido por los pulmones como fuente de energía emitiendo un flujo de aire; la laringe, en donde están las cuerdas vocales; la faringe, la cavidad oral y la nasal y ciertos complementos articulatorios: los labios, los dientes, el alvéolo, el paladar, el velo del paladar y la lengua (Figura 1) (Miyara, 2014).

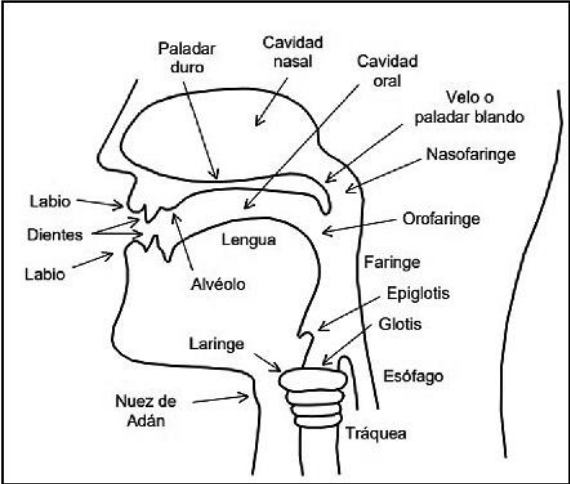


Figura 1. Corte esquemático del aparato fonatorio humano. Fuente: Miyara, 2014.

La voz es energía sonora, pensamiento, acción y respuesta inmediata. Por ello, el canto requiere la integración y coordinación de diferentes áreas y funciones del cuerpo. El buen uso de la voz hablada y cantada depende de la salud en general. No hay buen arte vocal sin un correcto funcionamiento de todos los sistemas que participan en la producción del sonido (Mel y otros, 2017).

Clasificación de las voces

Clasificar la voz implica colocarla en una categoría determinada y poderla reconocer. En la tabla 1 se expone la clasificación de las voces.

Tabla 1. Clasificación de las voces

Aguda	Media	Grave
Soprano (mujer)	Mezzo-soprano (mujer)	Contralto (mujer)
Tenor (hombre)	Barítono (hombre)	Bajo (hombre)

Fuente: Miyara, 2014.

Producción musical vocal

La producción musical es la personificación integradora en búsqueda de la dirección o visión del proyecto, manteniendo la cohesión y coherencia para, de esta forma, alcanzar metas específicas, tanto musicales como artísticas o comerciales para el producto. (Cheung y Pérez, 2020). El productor musical realiza algunas tareas que se exponen en la figura 2.

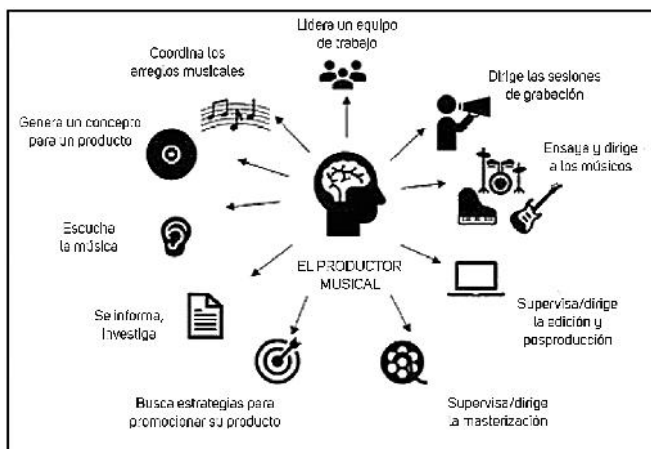


Figura 2. Tareas de un productor musical. Fuente: Cheung y Pérez, 2020.

La función primordial del productor dentro del estudio de grabación es cerciorarse de que cada fase del proyecto sea grabada y mezclada con un alto nivel cualitativo, tanto en la creatividad como en la energía puesta en el trabajo, de manera que se ajuste cada componente a la producción en su conjunto (Albano, 2001).

Metodología

Este proyecto de investigación se centra en la creación musical a partir de sonidos generados por la voz humana. Esta técnica ha sido aplicada dentro del club de música Jaguares de la Universidad Téc-

nica Particular de Loja (UTPL) (Figura 3). Con el material obtenido, se plantea una futura producción con *covers* y con canciones inéditas. Se ha empleado una metodología que se divide en varias etapas clave detalladas a continuación:



Figura 3. Club de música Jaguares de la Universidad Técnica Particular de Loja.
Fuente: archivo personal.

Análisis de las capacidades sonoras de la voz humana

Objetivo: identificar las diferentes técnicas vocales y sus posibilidades expresivas.

- Revisión bibliográfica: investigación exhaustiva de la literatura existente sobre técnicas vocales y estudios relacionados.
- Consultas con expertos: entrevistas a vocalistas profesionales y técnicos en voz para obtener información práctica y detallada sobre las capacidades y técnicas vocales.

- Documentación de técnicas vocales: catalogación de técnicas como vibrato, falsete, *growl*, *beatboxing*, entre otras, y sus aplicaciones musicales.

Captura y grabación de sonidos vocales

Objetivo: recopilar diversos tipos de sonidos vocales en distintos contextos.

- Entornos controlados: grabaciones en estudios profesionales para asegurar la calidad de audio y el control sobre las variables acústicas.
- Contextos improvisados: grabaciones en ambientes naturales e improvisados para capturar la espontaneidad y diversidad de los sonidos vocales.
- Equipamiento: uso de micrófonos de alta fidelidad, interfaces de audio y software de grabación avanzada.

Selección y clasificación de muestras sonoras

Objetivo: identificar y organizar los elementos sonoros más relevantes y versátiles.

- Criterios de selección: evaluación de las muestras según su claridad, riqueza tonal, expresividad y potencial para manipulación digital.
- Clasificación: organización de las muestras en categorías como melodías, armonías, ritmos vocales y efectos sonoros.
- Herramientas digitales: uso de software de análisis y edición de audio para procesar las muestras.

Experimentación y exploración creativa

Objetivo: utilizar las muestras vocales seleccionadas para la creación de composiciones musicales originales.

- Sesiones de taller creativo: colaboración con compositores y productores para experimentar con la integración de sonidos vocales en composiciones musicales.
- Técnicas de composición: empleo de técnicas como looping, sampling, y síntesis vocal para explorar nuevas formas de expresión musical.
- Manipulación digital: uso de herramientas de edición y efectos digitales para innovar en la manipulación de los sonidos vocales.

Evaluación técnica y artística

Objetivo: evaluar el proceso y los resultados obtenidos desde perspectivas técnicas y artísticas.

- Análisis técnico: evaluación de la calidad de las producciones en términos de fidelidad sonora y efectividad de la manipulación digital.
- Evaluación artística: sesiones de escucha con audiencias diversas y recopilación de retroalimentación sobre el impacto emocional y creativo de las composiciones.
- Documentación del proceso: registro detallado de cada etapa del proyecto y reflexión sobre los hallazgos y su relevancia para la música contemporánea.

Resultados

El estudio sobre el uso de los sonidos vocales en la producción musical ha generado una serie de resultados significativos, reflejando cómo la voz humana sigue siendo una herramienta crucial y versátil en la creación de música contemporánea. A continuación, se detallan los principales hallazgos del trabajo:

Versatilidad y riqueza expresiva de la voz humana

- Diversidad de técnicas vocales: se identificó una amplia gama de técnicas vocales, desde el canto tradicional hasta técnicas más experimentales como el *beatboxing* y la manipulación digital de la voz.
- Adaptabilidad a géneros musicales: la voz humana se mostró capaz de adaptarse a numerosos géneros y estilos musicales, demostrando su flexibilidad y riqueza expresiva en contextos variados, desde la música electrónica hasta el pop y el *avant-garde*.

Innovaciones en la creación de melodías y armonías

- Melodías y armonías vocales: se puede utilizar la voz para crear melodías y armonías complejas, aprovechando su capacidad para generar tonos y texturas únicos.
- Manipulación digital: se destacó el uso de técnicas digitales como *autotune*, *vocoders* y efectos de *pitch-shifting*, que permiten transformar y enriquecer los sonidos vocales de maneras innovadoras.

Casos de estudio: Daft Punk, Imogen Heap y Björk

- Daft Punk: el dúo francés ha utilizado *vocoders* y efectos de procesamiento vocal para crear su distintivo sonido, mostrando cómo la manipulación digital de la voz puede generar nuevas texturas sonoras.
- Imogen Heap: con su uso del guante Mi.Mu y la tecnología de *loop*, Imogen Heap ha ejemplificado cómo la tecnología puede expandir las posibilidades expresivas de la voz.
- Björk: con un enfoque experimental y ecléctico, Björk ha integrado la voz en sus composiciones de formas innovadoras, utilizando tanto técnicas tradicionales como manipulaciones digitales avanzadas.

Implicaciones estéticas y creativas

- Evocación emocional: los sonidos vocales tienen una capacidad única para evocar emociones profundas y conectar con los oyentes de manera visceral, debido a su naturaleza humana y directa.
- Creación de atmósferas: la manipulación de la voz permite crear atmósferas sonoras únicas que pueden transportar al oyente a diferentes estados emocionales y paisajes auditivos.
- Desafío a las convenciones: utilizar la voz humana como instrumento principal desafía las convenciones musicales tradicionales, promoviendo la innovación y la experimentación en la producción musical.

Importancia y potencial de la voz en la innovación musical

- Herramienta creativa: la voz humana se reafirma como una herramienta creativa crucial en la producción musical, con un potencial inexplorado que sigue inspirando a los productores a innovar.
- Impulso a la innovación: el estudio subraya el papel de la voz en la apertura de nuevas fronteras en el arte sonoro contemporáneo, promoviendo técnicas y metodologías que integran tanto la tradición vocal como las tecnologías emergentes.

Oportunidades y desafíos asociados con la integración de la voz

La investigación sobre el uso de sonidos vocales en la producción musical revela varias dimensiones importantes que merecen una discusión detallada. A lo largo del estudio, hemos identificado oportunidades y desafíos asociados con la integración de la voz humana en la música contemporánea. En esta sección, se abordarán estos aspectos clave, proporcionando una visión crítica y reflexiva sobre los hallazgos obtenidos.

Flexibilidad y riqueza expresiva

Oportunidades

- **Diversidad de técnicas:** la capacidad de la voz humana para producir una amplia variedad de sonidos mediante diferentes técnicas vocales (como el falsete, vibrato, growl, beatboxing) ofrece una paleta sonora rica y versátil para los productores musicales.
- **Adaptabilidad:** la voz puede integrarse fácilmente en una amplia gama de géneros musicales, desde la música clásica y el jazz hasta el pop, rock, y la música electrónica, demostrando su flexibilidad.

Desafíos

- **Técnicas de entrenamiento:** lograr el dominio de diversas técnicas vocales puede requerir años de entrenamiento y práctica, lo que puede ser una barrera para algunos artistas y productores.
- **Limitaciones físicas:** la voz humana tiene limitaciones físicas inherentes, como el rango vocal y la resistencia, que pueden afectar su uso prolongado y su capacidad para producir ciertos sonidos.

Manipulación digital y tecnología

Oportunidades

- **Innovación tecnológica:** la tecnología digital, como los vocoders, autotune, y efectos de pitch-shifting, ha ampliado enormemente las posibilidades de manipulación de la voz, permitiendo a los productores crear sonidos únicos e innovadores.
- **Accesibilidad de herramientas:** las herramientas digitales para la edición y manipulación de audio son cada vez más accesibles, permitiendo a más artistas experimentar con la voz de manera creativa.

Desafíos

- Dependencia tecnológica: una excesiva dependencia de la tecnología puede llevar a una pérdida de autenticidad y a una posible deshumanización del sonido vocal.
- Curva de aprendizaje: la utilización efectiva de estas tecnologías requiere habilidades técnicas que pueden ser complicadas de dominar para algunos músicos y productores.

Implicaciones estéticas y creativas

Oportunidades

- Evocación emocional: la voz humana, por su naturaleza, tiene una capacidad única para evocar emociones profundas y establecer una conexión directa con el oyente.
- Innovación creativa: la voz ofrece posibilidades ilimitadas para la experimentación y la innovación, permitiendo a los artistas desafiar las convenciones musicales y explorar nuevas formas de expresión.

Desafíos

- Expectativas del público: el uso innovador de la voz puede no ser siempre bien recibido por el público acostumbrado a formas más tradicionales de música vocal.
- Equilibrio entre innovación y comprensión: mantener un equilibrio entre la experimentación creativa y la inteligibilidad musical puede ser un reto, especialmente cuando se utilizan técnicas de manipulación vocal intensivas.

Casos de estudio: ejemplos inspiradores

Oportunidades

- Pioneros del sonido vocal: artistas como Daft Punk, Imogen Heap y Björk han demostrado cómo la voz puede ser manipulada de manera creativa para producir música innovadora, sirviendo de inspiración para otros músicos y productores.

- Diversificación de la producción musical: los casos de estudio muestran cómo diferentes enfoques y técnicas pueden diversificar la producción musical y abrir nuevas vías para la exploración sonora.

Desafíos

- Replicabilidad: la creatividad y singularidad de estos artistas pioneros pueden ser difíciles de replicar, lo que podría desalentar a otros músicos a explorar de manera similar.
- Expectativas altas: los altos estándares establecidos por estos pioneros pueden crear expectativas difíciles de cumplir para otros artistas que intentan innovar con la voz.

Conclusiones

La voz es un instrumento que puede ser utilizado en la producción musical vocal. La flexibilidad y riqueza expresiva de la voz, combinadas con las posibilidades que ofrece la tecnología digital, abren un vasto campo para la innovación y la creatividad. Es importante ser consciente de las limitaciones y desafíos que implica la producción musical vocal, desde la necesidad de habilidades técnicas hasta la aceptación del público. El equilibrio entre la tradición y la innovación es crucial para continuar explorando y expandiendo el uso de la voz en la música. Existe una amplia gama de técnicas vocales, desde el canto tradicional hasta técnicas como el *beatboxing* y la manipulación digital de la voz, que pueden acoplarse para crear obras innovadoras.

Bibliografía

- Albano, D. (2001). *Apunte basado en el libro “The Art of Producing”*. https://www.emba.com.ar/biblioteca/Apunte%2001%20-%20Producci%C3%B3n%20Musical%20_por%20Daniel%20Albano_.pdf
- Alessandrini, N., Sanguinetti, L., y Beltramone, C. (Octubre de 2014). Usos y conceptualizaciones de la voz en la música del siglo xx: entre la investigación científica y la composición musical. *Enseñar Música*, 2, 75–84. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57666/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Cheung, M., & Pérez, L. (2020). *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. Uartes Ediciones. https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/libreria_cm_archivos/pdf_2109.pdf
- Eras, L. (2018). La técnica vocal como herramienta en el desarrollo de los instrumentistas de viento-madera. *Revista de investigación y pedagogía del arte*, 4. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/download/2148/1460/5981>
- Martínez, J. (2023). La magia de la voz humana. Diseño sonoro para producciones audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (193), 219–227. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi193.9600>
- Mel, C., Saporiti, N., Álvarez, L., y Arias, B. (2017). *Manual de formación musical n°5. La Voz Cantada*. Instituto Nacional de la Música. <https://inamu.musica.ar/pdf/Manual%20de%20Formaci%C3%B3n%205%20-%20La%20Voz%20Cantada%20-%20INAMU.pdf>
- Miyara, F. (2014). *La voz humana*. Universidad Nacional de Rosario. <https://www.fceia.unr.edu.ar/prodivoz/fonatorio.pdf>
- Vocal Song. (2008). *Blog Vocal Song*. <https://vocal song.blogspot.com/p/biografia.html>

***Musilología:* abordaje de la interpretación desde las narrativas musicales internas de los estudiantes**

*Musilology: approaching performance
from students' internal musical narratives*

Efraín Rendón Ardila

Conservatorio del Tolima (Colombia)

efrain.rendon@conservatoriodeltolima.edu.co

RESUMEN

La alfabetización académica de músicos en formación es fundamental en el ámbito universitario de los conservatorios; sin embargo, existe un vacío en este campo de acción. Esto afecta la capacidad de expresión de los estudiantes a nivel escrito y verbal, así como también limita su propuesta estética. Esta investigación se realizó con el objetivo de sistematizar una experiencia pedagógica aplicada en el Conservatorio del Tolima con los estudiantes de primer semestre del programa Maestro en Música, con quienes se abordó la interpretación musical desde la construcción subjetiva del artista en formación. Para conseguirlo, se llevó a cabo una investigación de tipo cualitativo a través de un estudio de caso donde participaron diecisiete estudiantes por semestre. Como resultado, se obtuvo la creación de un neologismo denominado *musilología*, el cual hace referencia a un abordaje de la música como discurso donde el descubrimiento o encuentro con la subjetividad del artista es fundamental en el proceso

de creación. De esta manera, por medio de la alfabetización académica, los estudiantes reconocen su subjetividad y esto incide sustancialmente en su posicionamiento artístico, así como también fortalece su interpretación musical. Así se pudo concluir que es posible abordar la educación musical desde un enfoque transdisciplinar donde el lenguaje y la pragmática ocupen un lugar predominante con fundamento en la filosofía de la música.

PALABRAS CLAVE: *musilología*, educación musical, interpretación musical, subjetividad, alfabetización académica

ABSTRACT

The academic literacy of musicians in training is fundamental in the university environment of conservatories; however, there is a gap in this field of action. This affects the students' ability to express themselves in writing and verbally, as well as limiting their aesthetic proposal. This research was carried out with the objective of systematizing a pedagogical experience applied at the Conservatory of Tolima with first semester students of the Master of Music program, with whom musical performance was approached from the subjective construction of the artist in training. To get it, qualitative research was carried out through a case study with the participation of seventeen students per semester. The result was the creation of a neologism called *Musilology*, which refers an approach to music as a discourse where the discovery or encounter with the artist's subjectivity is fundamental in the process of creation. In this way, through academic literacy, students recognize their subjectivity, and this substantially influences their artistic positioning, as well as strengthens their musical performance. Thus, it was possible to conclude that it is possible to approach music education from a transdisciplinary focusing, where language and pragmatics occupy a predominant place based on philosophy of music.

KEYWORDS: *musilology*, music education, music performance, subjectivity, academic literacy

Introducción

Los conservatorios de música suelen centrar su atención en el desarrollo técnico y artístico de sus estudiantes. Sin embargo, se evidencia un vacío en el abordaje de habilidades comunicativas como la escritura, lectura y expresión verbal. Como consecuencia, esta práctica genera que los músicos terminen enfrentando dificultades para descubrir todo el universo que la música tiene por brindar, limitando la capacidad para participar en un discurso académico (Zambrano, 2022).

Lo enunciado expone la oportunidad para articular el lenguaje y la música en un diálogo permanente. De hecho, Osnaya (2020) sostiene que aprender a escribir va más allá de la adopción de un código: también desarrolla el poder para transmitir emociones y sensaciones. Por lo tanto, para los músicos en formación, la alfabetización académica puede llegar a significar mucho más que el cumplimiento de un requisito curricular en un programa profesional universitario: se convierte en la oportunidad de reconocer su subjetividad y adoptar desde allí un lugar de enunciación artístico.

A partir del panorama presentado, la investigación se realizó en busca de establecer una relación entre escritura académica y educación musical. Por ende, se planteó el objetivo de fortalecer la interpretación musical a partir de la expresión de la subjetividad por medio del lenguaje. Esta actividad se desarrolló durante los semestres 2023-2 y 2024-1 cuando se contó con la participación de los estudiantes que ingresaron al programa de Maestro en Música en el Conservatorio del Tolima.

Ahora bien, conviene aclarar que la noción de subjetividad que fundamentó la praxis pedagógica hace parte de una teoría epistemológica, con trayectoria en la investigación antropológica que ha tenido gran influencia en otras disciplinas como la psicología social y el lenguaje. De hecho, la conceptualización que definió el devenir de las acciones se distancia sustancialmente del culto a la objetividad, el cual es propio del paradigma positivista. Por lo tanto, lo subjetivo no fue abordado desde una perspectiva dicotómica, sino que fue enten-

dido como parte de un fenómeno multidimensional que incide en el comportamiento de los sujetos y que vincula toda la complejidad del ser: sus estados de consciencia, emociones, pensamientos, estructuras cognitivas, miedos, imaginarios sociales y su contexto, entre otros factores (González, 1997).

En este orden de ideas, para cumplir con el fin principal de la investigación se realizó la caracterización de los estudiantes para establecer el lugar de enunciación en el proceso de interpretación musical y, de este modo, identificar la forma en la que su subjetividad se exterioriza en todo el proceso artístico. Desde allí, se procedió a diseñar una estrategia pedagógica que favoreciera la alfabetización académica desde la expresión de su subjetividad e incidiera en sus niveles interpretativos.

Cabe destacar que el desarrollo de la investigación se llevó a cabo como parte del devenir del curso Lectura, Escritura y Argumentación, que se orienta en el ciclo nivelatorio del programa profesional. En este sentido, las dieciséis (16) semanas del semestre se dividieron en tres momentos: primero, se abordó la escritura académica para favorecer el encuentro de los estudiantes con su subjetividad y promover un acercamiento al lenguaje escrito desde el disfrute; luego los estudiantes adoptaron un lugar de enunciación a través de la creación de monólogos musicalizados.

Gracias a esto adquirieron herramientas para el fortalecimiento de su interpretación musical a través de la exposición de su subjetividad. Como cierre del semestre, para evidenciar los resultados alcanzados, se preparó un concierto didáctico en el que materializaron todos los elementos que hacían parte de la estrategia pedagógica: construyeron discursos iconográficos, escritos y musicales; aprendieron gestión cultural y relaciones públicas; establecieron una propuesta estética y una postura interpretativa; crearon arreglos musicales y mejoraron sus habilidades comunicativas, entre otros aspectos.

Desarrollo

Ruta metodológica

El proceso de investigación que dio lugar a la creación del concepto de *musilología* correspondió a una sistematización de experiencias que fue presentada como parte del espacio formativo de la especialización en Educación Musical, que imparte el Conservatorio del Tolima. De esta manera, el proceso constituyó una reflexión crítica y deliberativa sobre una práctica docente de aula en la asignatura de Lectura, Escritura y Argumentación, que hace parte del ciclo de nivelación del programa Maestro en Música y se encuentra ubicada en el primer semestre de la malla curricular.

En este sentido, hablar de sistematización de experiencias significa desarrollar un proceso organizado, consciente e intencionalizado, el cual se compone de tres elementos: el contexto del fenómeno, las consecuencias y los efectos (Mera, 2019). Para que esto sea posible es indispensable contar con una población interesada y que se muestre dispuesta a participar activamente (González, 2022). En efecto, esta forma de reflexión analítica y reconstrucción de la práctica docente permite crear un nuevo conocimiento, sustentarlo y luego socializarlo para deliberar con la comunidad académica a fin de encontrar errores y aciertos que fortalezcan el camino hacia transferencia de saberes.

La investigación se realizó con una población total de treinta y cuatro estudiantes, los cuales estuvieron divididos en dos grupos durante los semestres 2023-2 y 2024-1 con diecisiete estudiantes, respectivamente. Todos ellos ingresaron al programa de Maestro en Música en el Conservatorio del Tolima y cursaban la asignatura de Lectura, Escritura y Argumentación. Conviene subrayar que desde el inicio del proceso los estudiantes conocieron la propuesta y dieron su consentimiento informado de participación y en ellos se aclaró que la información sería utilizada con fines académico-investigativos; especialmente, se garantizó que sus identidades se mantenían en el anonimato durante la socialización de resultados.

De la pedagogía del error hacia el aprendizaje significativo

Al iniciar el proceso de investigación los estudiantes manifestaron, en su gran mayoría, una apatía frente a la lectura y la escritura académica. En efecto, ellos consideraban que para los músicos no era necesario aprender a leer y a escribir puesto que su ejercicio profesional consistía principalmente en la ejecución instrumental. Sin embargo, cuando conocieron las planeaciones de cada semestre y realizaron los acuerdos pedagógicos sus prejuicios fueron deconstruidos. Incluso, en su totalidad se sorprendieron cuando se les explicó la estrategia de evaluación formativa a utilizar en donde no existían exámenes por cortes, sino que todas las actividades estaban en función de proyectos y todo estaba en relación con la música.

De hecho, cuando se expuso que no se les iban a penalizar los errores y que la metodología de evaluación partía de la perspectiva de la pedagogía del error (De la Torre, 2004), ellos se mostraron incrédulos. Esto evidenció que durante sus procesos de escolarización secundaria estaban habituados a la calificación sancionatoria, lo cual impuso en ellos una serie de tensiones y representaciones sociales en torno al hecho social de aprender. Sin lugar a duda, esta realidad estaba mucho más presente en quienes eran egresados de un bachillerato técnico musical, puesto que habían tenido maestros de instrumentos fundamentados en una perspectiva completamente conductista de premio-castigo durante la formación instrumental.

A pesar de la diversidad existente en la población, todos convergían en un mismo lugar: tenían miedo de hablar en público, de actuar, de equivocarse, de no tener la razón, de demostrar que había algo que no conocían. En el entorno musical, había entre ellos una competitividad basada en la crítica destructiva hacia otros músicos y el nivel de egoísmo adquirido en su formación secundaria se materializó con su reticencia a trabajar en grupo.

Por lo anterior, las primeras actividades se planearon de forma individual para dar lugar a la deconstrucción de las dinámicas y preconcepciones adquiridas previamente. Así fue como se les invitó

siempre al diálogo y la interacción, pero respetando el individualismo del sujeto y la aceptación del otro como un enunciador válido.

La escritura de cartas a sí mismos cuando eran niños evocó en ellos una serie de recuerdos; en algunos, desbordó un conjunto de emociones relacionadas con el abandono y el maltrato intrafamiliar recibido en sus infancias. Luego, cuando se enfrentaron a la escritura de cartas para su instrumento, se expusieron los tipos de relaciones que guardaban con ellos. Para quienes tenían instrumentos propios era un vínculo mucho más cercano, mientras que para aquellos que acudían a su préstamo fue más difícil establecer dicha relación por concebirlos más ajenos.

Se utilizó el género epistolar por considerarse el más sencillo para la alfabetización académica y ser más cercano a la cotidianidad. Además, las cartas sirvieron como excusa para que los estudiantes se acercaran al descubrimiento de su subjetividad. En efecto, se encontró que muy pocas veces la formación musical se preocupa por el interior del ser y que termina por despersonalizarse al sujeto, esto como resultado de unas dinámicas de ensayos y adquisición de habilidades técnicas propias del músico en su profesionalización.

Al realizar los monólogos musicalizados el ejercicio se hizo mucho más personal. Los estudiantes tuvieron que tomarse el tiempo para encontrarse con su subjetividad y encontrar allí sus narrativas internas. No cabe duda de que las cartas fueron el punto de partida; a partir de allí se generaron los espacios para que los sujetos escucharan su interior y afrontaran aquellas situaciones que no estaban resueltas, pero que les seguían afectando física, cognitiva y emocionalmente.

En efecto, la construcción de los monólogos musicalizados permitió encontrar que más allá de la técnica está el interior del sujeto y que sus experiencias de vida, así como sus emociones evocadas, tienen gran incidencia sobre el nivel musical. Así se pudo corroborar que durante las presentaciones en público tuvieron que afrontar el pánico escénico y desarrollar mayor seguridad. Esta actividad evidenció que los músicos de orquesta suelen ocultarse detrás del atril y de sus instrumentos, razón por la cual llevarlos a la presentación al público fue sentida por ellos como una forma de exposición, de desnudez.

Todo el proceso terminó por consolidarse con la preparación de un concierto didáctico final. Allí, los estudiantes realizaron toda la gestión necesaria para poder presentarse: elaboraron una línea discursiva para la presentación musical; diseñaron publicidad; invitaron asistentes; consiguieron el salón Alberto Castilla para desarrollar el concierto; establecieron un escenario y consiguieron apoyo en cuanto al equipamiento técnico necesario para favorecer el sonido de sus instrumentos. Sin lugar a dudas, lo más difícil de este proceso fue el trabajo en grupo, especialmente porque les tocó preparar ensayos y escribir de forma mancomunada el proyecto escrito, las solicitudes de espacios, las invitaciones, etc.

El desarrollo de la estrategia permitió comprender que la subjetividad de los estudiantes está directamente relacionada con la interpretación musical. Por lo tanto, la formación musical no puede estar al margen del interior de los sujetos puesto que sus narrativas subjetivas resultan ser sustanciales al momento de establecer una relación con el instrumento y expresar un lugar de enunciación como propuesta estética musical.

¿Qué es la *musilología*?

La *musilología* es un neologismo compuesto de dos morfemas fundantes: *musi-logos*. El primero [*musi*] hace referencia a la música como un discurso que va más allá de los elementos estéticos y sonoros. Etimológicamente se retoma la raíz griega *mousiké téchne*, la cual hace alusión al “arte de las musas”. En este sentido, como arte, el concepto se fundamenta en la noción de que la música es un arte que proviene del interior del sujeto. En efecto, Hegel (1829) definía la música en los siguientes términos: “Der Ton ist so etwas Innerliches” (p. 203), lo que traducido al español significaría que el sonido [como sinónimo de música] es algo interior. Por esta razón, el filósofo citado consideraba que “Die Musik hat das Element der subjektiven Freiheit mehr” (p. 204), mencionando que la música tiene [posee] el elemento de la libertad subjetiva en mayor grado.

No obstante, etimológicamente la *musilología* también guarda una intertextualidad más contemporánea con el concepto del *musi-*

car, propuesto por Samper (2017), quien manifiesta que “la música no es un objeto, es más bien una experiencia humana. La música es acción [...]. Por eso, debemos referirnos a ella con un verbo y no con un sustantivo” (p. 115).

A su vez, el segundo morfema [*logos*] no se relaciona con la concepción del tratado, ciencia o argumentación, como suelen ser sus raíces más conocidas, sino que se relaciona con un discurso que es el origen de toda obra creada, pero también responde al deseo de una visión. Esta perspectiva del *logos* como discurso se encuentra en la tradición aristotélica y se encuentra más recientemente en Villar (2014), quien define al *logos* como un principio creador en los siguientes términos: “El Logos como palabra existe para decir algo, comunica lo que el Ser divino piensa” (p. 35).

Hecha esta explicación, conviene sintetizar que la *musilología* es una forma [una perspectiva] de abordar la música como una acción que va más allá de elementos estéticos y sonoros. Por lo tanto, la *musilología* —como concepto y propuesta metodológica— define que la música establece una relación inter y transdisciplinar con otras áreas como la psicología, la sociología, la antropología y el lenguaje, etc., tal y como lo reconocen Gelabert *et al.* (2023). Bajo esta mirada, la *musilología* pretende convertirse en una propuesta para el fortalecimiento de la interpretación musical desde la subjetividad de los artistas.

Cabe mencionar que la implementación de la investigación que aquí se socializa demuestra cómo se puede desarrollar un abordaje *musilológico* en el que los sujetos ahonden en sus narrativas internas y se encuentren, descubran o expongan su subjetividad a través de la interpretación musical. De este modo, la *musilología* brinda un elemento diferenciador en la educación musical e interpretación en general: permite que los estudiantes y artistas evidencien su filiación interna y la expresen a través de sus instrumentos, lo cual se consigue gracias al favorecimiento de la adopción de un lugar de enunciación.

En este sentido, Panizo (2022a) sostiene que para garantizar una adecuada interpretación musical es necesario considerar diversos aspectos; incluso, elementos externos al estudio de los siste-

mas tonales, afinación, pulso, entre otros. Al respecto, existe una inminente relación entre la música y la expresión del lenguaje como convenciones culturales, ya que detrás de una obra musical hay toda una serie de códigos estéticos que requieren ser comprendidos para su posterior interpretación. Sin embargo, el punto de partida no se halla en la teoría musical, sino en la identificación del sujeto mismo y el reconocimiento de que existe una subjetividad particular de la cual emana su estilo interpretativo, así como también constituye su paradigma estético.

En síntesis, la *musilología* como discurso permite sumergirse en la expresión musical que se halla inmersa en la interpretación musical. Esta postura tiene relación con lo expresado por Panizo (2022b) cuando sostiene que “en el arte, en general, la expresión constituye un rasgo común en el que se exterioriza lo subjetivo del individuo creativo, siendo esta la finalidad esencial de todas las manifestaciones artísticas” (p. 48).

Conclusiones

La investigación desarrollada permite concluir que la interpretación musical va mucho más allá del desarrollo eminentemente técnico y guarda relación directa con la subjetividad del artista. En este sentido, las dificultades que experimentan los estudiantes de Maestro en Música —incluso, algunos músicos profesionales y empíricos— radican en todas sus narrativas internas, algunas de las cuales son las siguientes: malestares emocionales, miedos, situaciones no resueltas de la experiencia de vida, inseguridades, entre otras. Todo lo anterior representa un reto significativo a afrontar, puesto que afecta no solo la calidad de vida de los sujetos, sino que también incide negativamente sobre el desarrollo formativo académico y limita el crecimiento musical.

Por lo expuesto, en el ámbito de la pedagogía o la educación musical se requiere cada vez más prestar atención a aquellos discursos que se mantienen invisibles. Por ejemplo, como ocurrió al inicio de la estrategia cuando los estudiantes no fueron capaces de leer en

público debido a que manifestaron pánico escénico ante la lectura en voz alta, en muchas ocasiones se presentan situaciones similares en el proceso de formación musical: sobre todo cuando los estudiantes, por más que dediquen tiempo a estudiar, siempre que llegan frente al maestro se bloquean, se muestran inseguros o cometen errores que no se relacionan con deficiencias técnicas.

Ante estas situaciones, sería importante que los maestros de instrumento se tomaran el tiempo de acompañar a sus estudiantes a ahondar en aquellas narrativas internas que los están limitando; desde allí se hace posible potenciar dichas habilidades musicales, siempre y cuando los sujetos en formación consigan reconocer su subjetividad y desarrollar a partir de ese momento su postura enunciativa a nivel interpretativo. En efecto, en ningún momento se puede olvidar que los músicos, en calidad de artistas, están permanentemente relacionados con su sensibilidad.

Sin lugar a duda, este fue uno de los factores que más les costó a los estudiantes al momento de presentar su concierto: explorar la interpretación en relación con su sensibilidad. Según lo manifestaron reiteradamente, en el ejercicio de formación musical previo al ingreso a la universidad los maestros de instrumentos fueron enfáticos con ellos al señalar que debían despersonalizarse; en otras palabras, que el músico no podía dejarse llevar por sus emociones y que lo más importante era la presentación, el sonido y la técnica, por encima de quiénes creían ser y cuáles eran sus intereses.

Como se pudo observar a lo largo de esta disertación, este trabajo alcanzó resultados que se relacionaban con otras labores investigativas, lo cual ratifica que es necesario fortalecer la comunidad académica que está abordando las relaciones subjetivas con la interpretación musical desde los diversos enfoques. De hecho, todas las acciones y ejercicios desarrollados favorecieron la sensibilidad, el encuentro consigo mismo y, desde allí, se mejoró la calidad de la interpretación musical de los estudiantes del programa Maestro en Música del Conservatorio del To-lima. Con todo esto, se subraya que la expresión de la subjetividad resulta sustancial en toda formación de intérpretes y artistas. Por lo anterior, la *musilología* encuentra un gran campo de acción para desarrollarse y aportar a la disciplina.

Bibliografía

- De la Torre, S. (2004). *Aprender de los errores*. Editorial Magisterio del Río de la Plata.
- Gelabert, L., Berbel, N., y Sánchez, V. (2023). La letra con música entra: mejoras en las competencias básicas en el alumnado de un programa integrado de música. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 20(1), 49-58. <https://dx.doi.org/10.5209/re-ciem.83091>
- González, F.L. (1997). La subjetividad social y su expresión en la enseñanza. *Temas en Psicología*, 3(1), 95-108.
- González, P. (2022). *Investigación cualitativa*. Areandina.
- Hegel, G. (1829). *Musik. Material der Musik im Unterschiede der bildenden Künste*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Mera, K. (2019). La sistematización de experiencias como método de investigación para la producción del conocimiento. *ReHuSo*, 4(1), 99-108. <https://revistas.utm.edu.ec/index.php/Rehuso/article/view/1886>
- Osnaya, S. (2020). Letragrafía. Síntesis y comunicación visual. *Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(1), 27-37. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2285>
- Panizo, F.J. (2022a). Comprensión lectora y la interpretación musical en estudiantes de la Universidad Nacional de Música. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/18730/Panizo_pf.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Panizo, F.J. (2022b). Inventario sobre el estudio de la interpretación musical de estudiantes universitarios de música y conservatorios. *Revista Peruana de Investigación e Innovación Educativa*, 2(1), 1-13. <https://doi.org/10.15381/rpiiedu.v2i1.22674>
- Samper, A. (2017). La pedagogía del musicar como ritual social: celebrar, sanar, trascender. *El Artista*, 14(1), 113-143.
- Villar, L. (2014). El logos como principio del proceso creativo. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zambrano, E.N. (2022). La educación musical en Colombia: más allá del examen crítico. *Revista Conrado*, 18(89), 37-45. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-86442022000600037

Música y desarrollo humano en el siglo XXI: un enfoque neuroeducativo

Music and human development
in the 21st century: a neuroeducational approach

Luis Eduardo Gómez Sánchez

Superficies-Fundación Casa de Artes (Ecuador)

lueg0@hotmail.com

RESUMEN

La música es considerada universal por su presencia en todas las culturas y por su manifestación desde las primeras etapas del desarrollo humano. Ante un mundo cambiante, Violeta Hemsy de Gainza (VHG) ha pedido reconsiderar los fundamentos de la práctica educativa musical en Latinoamérica, donde identifica una crisis en este campo. Avances en neuroaprendizaje y neuromúsica podrían proporcionar soluciones basadas en evidencia científica. Este estudio busca ofrecer elementos para una respuesta innovadora al planteamiento de VHG, rastreando las implicaciones neurales en la práctica educativa musical inicial orientada al desarrollo humano. Mediante la revisión bibliográfica con un enfoque exploratorio, se analizaron temas, contenidos y hallazgos, permitiendo identificar patrones emergentes relacionados con aprendizajes, para vincularlos en categorías relacionales. Los resultados mostraron implicaciones pedagógicas en neuroeducación musical y transferencia cognitiva a partir de la música. Estos hallazgos sugieren la necesidad de reorganizar los fundamentos de la práctica educativa musical, aprovechando los avances alcanzados en neurociencia y tecnología. También pueden informar y recomendar su pertinencia en la ejecución de políticas educativas orgánicas.

PALABRAS CLAVE: neuroeducación, neuromúsica, educación musical, desarrollo humano

ABSTRACT

Music is considered universal due to its presence in all cultures and its manifestation from the earliest stages of human development. In a changing world, Violeta Hemsy de Gainza (VHG) has called for a reconsideration of the foundations of music education practice in Latin America, where she identifies a crisis in this field. Advances in neurolearning and neuromusic could provide scientifically-based solutions. This study aims to offer elements for an innovative response to VHG's proposal by exploring the neural implications in early music education practices oriented toward human development. Through an exploratory bibliographic review, themes, content, and findings were analyzed, allowing for the identification of emerging patterns related to learning, which were then linked into relational categories. The results revealed pedagogical implications in neuroeducation and cognitive transfer of music. These findings suggest the need to reorganize the foundations of music education practice, leveraging advancements in neuroscience and technology. They also inform and recommend their relevance in the implementation of organic educational policies.

KEYWORDS: neuroeducation, neuromusicology, music education, human development

Introducción

Durante la primera década del siglo XXI, la pedagoga musical argentina Violeta Hemsy de Gainza (VHG) alertó sobre una profunda crisis en la educación musical latinoamericana; VHG advertía que se cerraba un ciclo de educación activa y vitalista de extraordinario apogeo, orientado a la democratización del lenguaje musical como al surgimiento de nuevos valores musicales. Este movimiento de educación activa se inició con la euritmia de Emile Jacques Dalcroze, y tomó diversos caminos orientados a la iniciación en el lenguaje musical y al aprendizaje natural, con metodologías altamente organizadas e innovadoras y con procesos de secuenciación y escalamiento graduado para proporcionar una visión universal de la experiencia musical. Los enfoques creativos del último cuarto de siglo agregaron enfoques sobre tecnología, movimiento, exploración auditiva y creatividad.

La conexión con su mentor, Edgar Willems, permitió a VHG comprender la música como un potenciador de la formación integral del ser humano. Willems insistía en la fundamentación del lenguaje musical desde temprana edad, poniendo de manifiesto que la práctica debe preceder a la transmisión de conocimientos formales y teóricos.

La pedagoga argentina evidenció cómo fueron desvirtuados estos métodos clásicos sin un marco que delimitase, direccionara y brindara propósitos a la formación musical. Por ello, reconoció tres factores que precipitaron esta crisis (Hemsy, 2011):

1. La globalización, el crecimiento demográfico y las migraciones han llevado a una pérdida de diversidad cultural. Priorizar los mercados, el comercio especulativo y el estímulo al consumo compulsivo, provoca la homogeneización y estandarización de los gustos musicales y limita el acceso a tradiciones musicales identitarias, afectando las formas de la escucha activa, mientras menoscaba la complejidad de la enseñanza musical. Con ello, se incentiva la uniformidad en los enfoques de enseñanza musical,

y privilegia los modelos casuales, de tipo recreativo, en la práctica educativa.

2. Los factores políticos alimentaron discrepancias y desconexión entre las gestiones cultural y educativa por parte de los estados. Las políticas educativas neoliberales impusieron modelos curriculares con énfasis en habilidades prácticas operativas como tendencia, neutralizando y contradiciendo las virtudes de las metodologías desarrolladas por los pedagogos clásicos.
3. En el plano pedagógico, interpretó un ocultamiento de las prácticas metodológicas clásicas, producido por los esquemas curriculares por competencias en la educación escolar. La crisis pedagógica puede advertirse en la desorientación docente, usualmente por su falta de fuentes metodológicas sólidas, por falta de actualización o por una incipiente preparación. Cuando se utilizan referentes pedagógicos, estos son fragmentarios; además, se agrega una multiplicidad y diversidad de modalidades didácticas y criterios que generan mayor confusión, incluyendo la disociación por la tensión entre calidad e innovación educativa y tecnológica.

En un contexto de desarrollo humano, entendido como el florecimiento de los mayores potenciales de cada individuo, se sugiere la conveniencia de impulsar un cambio de paradigma en la educación musical, inclusivo, creativo y centrado en el estudiante, mediante un enfoque que valore la diversidad expresiva y promueva el desarrollo integral. Corresponde a la investigación educativa la mejor comprensión de avances substanciales, como los científicos y tecnológicos, para informar políticas y prácticas pedagógicas más efectivas. En tal sentido, el estudio indagó sobre avances en las implicaciones de los procesos neurales en la práctica educativa musical orientada al desarrollo humano, buscando reconocer la existencia de elementos que proporcionen respuestas a la cuestión.

Desarrollo

Enfoque metodológico

Se realizó una revisión de tipo sociocrítica no exhaustiva de literatura en cuatro bloques: neuroplasticidad y neuroaprendizaje, neuromúsica, neuroeducación y neuroeducación musical, lo que sugiere una variabilidad emergente entre los sujetos de estudio. Se adecuó la guía *Prisma 2020*¹, aprovechando 68 revistas y publicaciones científicas. El muestreo aleatorio incluyó 240 estudios y artículos indexados desde el año 2000, incluyendo revisiones documentales. El análisis temático se centró en examinar conexiones entre diferentes niveles de variables organizadas en bloques y temas. Este enfoque permitió identificar temáticas claves, como la neuroplasticidad inducida, la multimodalidad y el desarrollo cognitivo, destacando los hallazgos más relevantes para el estudio.

Revisión documental

Se partió de la revisión de estudios y artículos en neuroplasticidad y neuroaprendizaje (54 estudios), donde prevalecen hallazgos alrededor de la atención y la memoria, control y aprendizaje motor, conectividad funcional y creatividad, y se exponen temas sobre aplicaciones en la educación y la neurorrehabilitación. La muestra sobre neuromúsica (59 estudios) permitió sondear objetos, metodologías, muestras y hallazgos muy diversos, enfocados en aprovechar la actividad musical como estímulo para observar respuestas cerebrales. Sin embargo, algunos de ellos ofrecen declaraciones de importancia

¹Page, M. et al. (2021). *The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews*. Systemat. La guía para la publicación de revisiones sistemáticas y meta-análisis establece criterios que deben ser implementados en su totalidad para garantizar transparencia y rigor en la metodología. En el presente estudio, se aplicaron criterios de inclusión basados en temas y subtemas específicos, utilizando filtros predefinidos en año, título, conclusión y hallazgos, conforme a las recomendaciones de la guía.

sobre efectos específicos del entrenamiento musical organizado y progresivo.

La literatura sobre el criterio neuroeducación se nutrió de 7 revisiones documentales y 36 estudios, en los que destaca el debate sobre aspectos críticos de la aplicación informada en el aula. Los estudios sobre neuroeducación musical (8 revisiones y 76 estudios) aportaron elementos al debate sobre la viabilidad de la intervención educativa informada.

Neuroplasticidad, neuroaprendizaje y neuromúsica

La neurociencia cognitiva permitió explicar las dinámicas de interrelación entre estructuras y funciones cerebrales. Al estudiar cómo se crean las redes neuronales, y al reconocer las modificaciones de esas funciones y estructuras por la estimulación mediante la experiencia y el aprendizaje, surgió el concepto de neuroplasticidad (Kandel *et al.*, 2012). Se ha examinado cómo aprende el cerebro mientras trabaja, selecciona, prioriza, registra, procesa información, evoca, emite respuestas, consolida capacidades, entre otros (Pherez *et al.*, 2018), condición que ha sido denominada “neuroaprendizaje”.

Las estructuras nerviosas maduran con los aprendizajes. Los modelos mentales en la infancia surgen del juego y la exploración (Gopnik, 2020); se aprovechan de períodos sensibles, susceptibles a influencias ambientales indispensables para su desarrollo (Morales *et al.*, 2003); pueden vigorizar la expresión creativa como producto de la interacción multimodal entre redes: neuronal por defecto, de control ejecutivo y de prominencia (Beaty *et al.*, 2018); también retroalimentan procesamiento como la música y el lenguaje (Daikoku, 2018) o inducen sincronidad motora (Desbernats *et al.*, 2023).

El procesamiento musical es plástico (Herholz y Zatorre, 2012; Reybrouck *et al.*, 2018). Intensamente estudiada por la enorme y dinámica demanda neuronal, de interacción multimodal, activación sensoriomotora, perceptiva o de las funciones ejecutivas, la neuromúsica indaga sustratos sensoriales y cognitivos de la actividad.

Además de integrar percepciones, movimientos, emociones, implicando el córtex auditivo, motor y de lenguaje, el cuerpo calloso, el sistema límbico y la corteza prefrontal, la actividad musical provoca cambios substanciales en el cerebro al generar mayor densidad de sus cortezas, incrementar la integración multisensorial y las conexiones de fibras cerebrales, agregar habilidades cognitivas múltiples, y mejorar la memoria de trabajo (Peretz, 2019).

Entre los hallazgos se destacan las interconexiones hemisféricas a través del cuerpo calloso (Lee *et al.*, 2003), y el potencial de transferencia cognitiva a otros dominios (Wang, 2022). Aquello es substancialmente eficaz cuando comienza a temprana edad, dado que la música especializa numerosas redes neuronales de forma multimodal, con control del procesamiento creativo musical, de las funciones ejecutivas y el desarrollo cognitivo.

Se evidencian ganancias en la atención, rendimiento académico y procesamiento de información, permitiendo mitigar dificultades de desarrollo, fortaleciendo la resiliencia emocional y la inclusión social, o, como concluyen Gkintoni y sus colaboradores (2023), en la calidad de vida. Uno de los enfoques investigativos deriva en la musicoterapia, como los estudios orientados al tratamiento de trastornos motores y la rehabilitación de músicos profesionales con distonías (Arias, 2014).

Se resaltan estudios que diferencian músicos de no músicos (Benz *et al.*, 2016; Medina y Barraza, 2019; Schneider *et al.*, 2023); estudios sobre atención y memoria de trabajo (Kausel *et al.*, 2020); sobre predicción de recompensas (Mas-Herrero *et al.*, 2021), improvisación (Landau y Limb, 2017), o imaginación musical (Marion *et al.*, 2021).

Los hallazgos sobre el entrenamiento musical, sea breve o sea prolongado, revelan cómo regiones cerebrales específicas son afectadas. Diversos estudios enfatizan que interpretar un instrumento musical requiere múltiples procesos ejecutivos, lo que impacta en el desarrollo cognitivo e induce mayores cambios estructurales y funcionales en el cerebro (Trainor *et al.*, 2003; Hyde *et al.*, 2009; Herholz y Zatorre, 2012; Zimmerman y Lahav, 2012; Merrett *et al.*,

2013; White-Schwoch *et al.*, 2013; Collins, 2014; Roden *et al.*, 2014; Miendlarzewska y Trost, 2014; Becerra *et al.*, 2018). La indagación en la comprensión de los procesos de aprendizaje musical ha permitido resaltar la importancia de comunicar estos hallazgos a los educadores musicales. Por ejemplo, si la maestría es independiente o está relacionada con la musicalidad innata o con el tono absoluto (Leipold *et al.*, 2021), o cómo se relacionan el aprendizaje cooperativo y la recompensa (Clark y Dumas, 2015).

Neuroeducación y neuroeducación musical

La neuroeducación, que combina psicología, neurociencia cognitiva y pedagogía, surgió de intensos debates en contextos científicos, políticos, filosóficos y pedagógicos en torno a la neurociencia cognitiva. En 1997, John Bruer señalaba que la neurociencia no proporcionaba elementos suficientes para guiar la práctica educativa, alertando sobre el peligro de generalizaciones excesivas. Estudios posteriores (Szücs y Goswami, 2007) ampliaron la comprensión del aprendizaje al rastrear el desarrollo de representaciones mentales. Esto permitió advertir sobre los desafíos para unificar teorías y métodos entre investigación y educación (Varma *et al.*, 2008). Un compendio de ensayos sobre neurociencia educativa, editado por Patten y Cambell (2011), abordaba la síntesis de teorías y métodos de su época. Los cuestionamientos sobre la viabilidad de modelos neuroeducativos parten de la aplicabilidad legítima de los hallazgos, tanto en diseños como en una instrucción efectiva, para lo cual deben hacerse hábiles los docentes (Hardiman *et al.*, 2012; Bueno y Flores, 2021). Beauchamp, C. y Beauchamp, M. (2013) añaden la perspectiva metodológica de fronteras; Daikoku (2018) se refiere a la metodología del aprendizaje estadístico. Sin embargo, la necesidad de una validación científica rigurosa obliga a ser críticos con interpretaciones sesgadas de los hallazgos (Geake, 2008), como sugiere Morandín-Ahuerma (2022) al subrayar el precio de una correcta interpretación y su aplicación en el ámbito educativo.

La influencia de los descubrimientos neuromusicales en desarrollo humano y educación desde la primera infancia está siendo problematizada por la neuroeducación (La Barrera y Donolo, 2009). Su contribución para la comprensión del funcionamiento cerebral dio otro paso al buscar fundamentar el procesamiento musical desde el nacimiento, lo que sugiere incorporar estudios multiculturales para una comprensión universal del cerebro musical (Edwards y Hodges, 2007), como en educación musical (Edwards, 2008). En el año 2010, Hodges y Luehrsen promovieron debates para la creación de políticas públicas que fomentasen el acceso universal a la educación musical —fundamentadas en evidencia neurocientífica—, a la vez que se atendieran mejoras en las prácticas pedagógicas para la optimización del desarrollo cognitivo, emocional y social de los estudiantes. Para Curtis y Fallin (2014), las decisiones pedagógicas pueden fundamentarse en el neuroaprendizaje, como respuesta a las experiencias en el aula de música. Revisiones documentales más recientes (Collins, 2013; Gilstrap, 2015; Jauset-Berrocal, 2017; Gkintoni *et al.*, 2023) proporcionan nuevos apoyos basados en evidencia para la educación musical y su práctica pedagógica, insistiendo en la integración de tales prácticas en el entorno educativo y en la formulación de políticas.

Desde inicios de siglo XXI se destacó el papel de la neurociencia cognitiva en la percepción musical y el aprendizaje (Hodges, 2021). Gruhn y Rauscher (2007) subrayaron la importancia de integrar hallazgos neurocientíficos en la práctica educativa musical, con propósitos específicos como superar desventajas cognitivas o mejorar la memoria, la atención y la capacidad de procesamiento ejecutivo desde edades tempranas. Los estudios consideran mejoras en rendimiento académico, inteligencia espacial y capacidad de resolución de problemas (Catterall y Rauscher, 2008); predicción e incertidumbre en el placer musical (Gold *et al.*, 2019); estimulación prenatal (Parncutt, 2016); o aceleramiento del desarrollo y la identidad musical inducidos por la comunicación musical temprana en entornos sociales (Nguyen *et al.*, 2023).

La educación musical también tiene efectos positivos en áreas no musicales. Desde los primeros estudios sobre transferencia cognitiva de la música en entornos educativos realizados en 1952 por

Hall, y, posteriormente, en 1988 por Colwell, hasta el metaanálisis de Butzlaff (2000), se han evidenciado los efectos de las habilidades musicales en mejoras lingüísticas y de lectoescritura. Catterall y Rauscher (2008) informaron que la exposición a la música mejora habilidades espaciales, aritméticas, de integración visomotora, rendimiento verbal y comprensión lectora. También se vinculan incrementos en la capacidad lectora (Corrigall y Trainor, 2011), y el procesamiento cognitivo (Roden *et al.*, 2014).

Análisis y resultados

Más allá de la frecuencia de temas documentados, para el criterio neuroplasticidad y neuroaprendizaje se pueden mencionar conceptos claves como atención, motivación, período crítico, multimodalidad, gestión socioemocional, autoobservación y contemplación, beneficios cognitivos, especialización neural, e impacto en el desarrollo infantil. El criterio neuromúsica asocia contenidos acerca del entrenamiento musical en términos de múltiples beneficios: equilibrio sensorio-muscular; aumento de la atención, memoria y concentración; control de estados de ánimo; refuerzo del lenguaje y la lectoescritura; mayor facilidad para la comprensión y resolución de problemas; enriquecimiento del intelecto; estimulación de la imaginación y la creatividad; mejora de la fluidez expresiva; aumento de la sociabilidad y regulación emocional; implantación de rutinas y disciplina; aumento de la autoestima, autocontrol, autoimagen y capacidad contemplativa; y mejora de la salud psicofísica y mental. En este criterio se observa que, debido a los estándares metodológicos no uniformes que no permiten generalizar los hallazgos, se requiere una línea de base estandarizada de calidad en la investigación (Papatzikis *et al.*, 2023).

Para el criterio neuroeducación se tiene: neuromitos, neuroplasticidad en procesos de aprendizaje infantil, estrategias neurodidácticas, proceso de enseñanza-aprendizaje, transferencia entre dominios (música y matemáticas, música y lenguaje), impacto y comunicación de la neurociencia de los aprendizajes, experiencia educativa.

Respecto al criterio neuroeducación musical, se armonizan los conceptos de entrenamiento musical y aprendizaje infantil en el aula, asociando beneficios a largo plazo en áreas como las siguientes: memoria de trabajo y atención, transmisión más eficaz de la información, habilidades lingüísticas, conexión entre ritmo y habla, impacto en la regulación y expresión emocional, habilidades sociales como empatía y cooperación, bienestar y beneficios cognitivos, cambios en la estructura y función cerebral, aplicación pedagógica. De ello se colige que, mientras los neurocientíficos enseñan a los educadores a interpretar y aplicar sus hallazgos en la educación, los educadores deben prepararse para dimensionar las cuestiones que la neurociencia plantea en este campo (Puebla y Talma, 2011).

La totalidad de los estudios apunta a evidenciar el impacto positivo de la actividad musical en la plasticidad y el desarrollo cerebral, especialmente aquellos orientados al entrenamiento inducido o al examen de competencias musicales expertas. Desde la neuroeducación se persiguen aportes significativos sobre canalización ética, política, pedagógica y técnica de los hallazgos informados (Collins, 2014). Actualmente, no se tienen protocolos específicos que apunten a su aplicación práctica, pero se busca llegar a modelos de enseñanza que integren herramientas tecnológicas y metodologías neuroeducativas para mejorar la accesibilidad y personalización del aprendizaje musical (Barret, 2023; Artiktay, 2024).

La convergencia entre educación musical y descubrimientos neurocientíficos es reciente, pero se presume aún inconsistente, lo que genera desafíos en los protocolos de orientación de estudios y en la aplicación bien informada de hallazgos en el aula. Se infiere que es esencial depurar la investigación y la aplicación orgánica de hallazgos para mejorar las prácticas educativas. Se reconoce que la formación docente y la gestión de recursos deben abordarse para optimizar el provecho de la integración metodológica y tecnológica. Paralelamente, es crucial generar políticas educativas efectivas y equitativas para maximizar sus implicancias en el desarrollo humano.

Conclusiones

La indagación sobre aspectos asociados a neurociencia en prácticas educativas musicales, a partir del concepto de desarrollo humano y aprendizaje, proporciona un valioso cuerpo de conocimientos sobre los aprendizajes para la plenitud. No obstante, quizás por la manipulación de patrones de interacción en múltiples escalas de tiempo en cada estudio, se perciben incompletos o no definitivos. Aun así, se convierten en un valioso antecedente, puesto que, a partir de las muestras neurocientíficas, podrían ser predictores de confirmación de los alcances intuitivos de los pedagogos clásicos en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Surge una inquietud respecto a la diferenciación explícita entre lenguaje musical y actividad musical, cuestión que vale explicitar desde la neuroeducación. Se menciona que el entrenamiento musical progresivo produce cambios substanciales en los procesamiento mentales; los estudios se enfocan considerablemente en la escucha y la ejecución instrumental, mientras que el criterio lenguaje musical se advierte en ejercicios de imaginación e improvisación, por lo cual vale profundizar este aspecto.

En cuanto a la transferencia cognitiva, se presume que esta es de doble vía, lo que no ha sido explicitado en los estudios indagados. La formación musical incorpora habilidades al lenguaje matemático o lingüístico, pero vale explorar lo inverso y sus implicaciones pedagógicas, agregando que las personas creativas importan ideas de un universo a otro.

Se sugieren dos frentes en la estrategia de investigación neuroeducativa musical: la indagación de los componentes y recursos de las pedagogías clásicas, y la exploración a fondo de sus insumos para su validación neurodidáctica en el aula. La pedagoga musical VHG identificó un panorama de tres niveles respecto a la crisis de la educación musical en Latinoamérica. Luego de las indagaciones sobre los hallazgos en neuroeducación musical el panorama abordado se muestra aún más comprometedor.

Un primer paso corresponde a la verificación directa de las metodologías clásicas desde la vertiente neuroeducativa. En las etapas tempranas del desarrollo humano cada paso importa. Dada la complejidad del procesamiento musical, al implicar una compleja red interconectada de estructuras y funciones mentales, la educación musical es propicia para crear competencias básicas al estimular la interconexión neural y el bienestar integral desde edades tempranas, por lo que se enfatiza la necesidad de estándares metodológicos mejorados. Esto implica la validación de los métodos clásicos y su actualización dentro de las narrativas neurodidácticas.

El segundo aspecto toca con las políticas educativas basadas en neurociencia. Mientras no se construya una narrativa sólida que sea bien informada y sustentada, la clase de música en las escuelas pasará por ser una actividad recreativa, sin sospechas de los inmensos aportes que genera para el desarrollo personal y social, así como para el progreso y la economía. Las políticas educativas deben integrar en el currículo escolar el aprendizaje del lenguaje musical, de la práctica instrumental, y deben abrir un enfoque transversal en la aplicación de transferencia cognitiva interdisciplinar, implícita y explícita.

En tercer lugar, los hallazgos a partir del entrenamiento instrumental sistemático, prolongado y colaborativo, evidencian que el ejercicio musical genera una considerable eficacia neural y reducción hemodinámica significativa. Una visión más contemplativa de la educación, como valor humanístico por su parte, contribuye al descenso exponencial de los efectos de la compulsividad del ser humano, manifiestas en la globalización y las migraciones. Entre sus efectos, un cambio en la actitud individual y social permitiría profundizar esta visión, con impactos positivos frente a la crisis ecoambiental existente. Como reflexión se considera proponer como principio explicativo un concepto unitario que englobe todos los aspectos de la actividad neuromusical, al que denominamos “sistema neural de procesamiento musical”, orientativo de la optimización conceptual referente a los desarrollos de la práctica educativa musical creativa.

Bibliografía

- Arias, M. (2014). Música y cerebro: neuromusicología. *Neurosciences and History* 2(4), 149-155. https://www.researchgate.net/publication/313417487_Musica_y_cerebro_neuromusicologia
- Artikay, G. (2024). Cognitive neuroscience and music education: Relationships and interactions. *International Journal of Educational Spectrum*, 6(1), 91-119. <https://doi.org/10.47806/ijesacademic>
- Barrett, M. (2023). Music education and the natural learning model. En *Teaching music* (pp. 63-73). Routledge.
- Beaty, R., Kenett, Y., Christensen, A., Rosenberg, M., Benedek, M., Chen, Q., Fink, A., Qiu, J., Kwapił, T., Kane, M. y Silvia, P. (2018). Robust Prediction of Individual Creative Ability from Brain Functional Connectivity. En *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 115. 10.1073/pnas.1713532115.
- Beauchamp, C., Beauchamp, M. (2013). Boundary as bridge: An analysis of the educational neuroscience literature from a boundary perspective. *Educational Psychology Review*, 25(1). 47-67. doi: 10.1007/s10648-012-9207-x.
- Becerra, F., Díaz, R. y Rosales, M. (2018). Entrenamiento musical y desempeño en funciones ejecutivas: Diseño, metodología y resultados preliminares de un estudio piloto. *Átemus*, 3(5), 9-18.
- Benz, S., Sellaro, R., Hommel, B. y Colzato, L. S. (2016). Music makes the world go round: The impact of musical training on non-musical cognitive functions—A review. *Frontiers in Psychology*, 6, 170573. doi: 10.3389/fpsyg.2015.02023
- Bruer, J. (1997). Education and the brain: A bridge too far. *Educational Researcher* 26, 4-16. doi: 10.3102/0013189X026008004
- Bueno i Torrens, D. y Forés Miravalles, A. (2021). Neurociència aplicada a l'educació. Com aprèn el cervell i quines conseqüències té. *LCS Llengua, Societat i Comunicació*, 37-45. [BuenoiTorrens_galerades_17112021 \(ub.edu\)](https://www.buenoiTorrens_galerades_17112021_ub.edu)
- Butzlaff, R. (2000). Can music be used to teach reading? *Journal of aesthetic education*, 34(3/4), 167-178. doi: 10.2307/3333642
- Catterall, J. y Rauscher, F. (2008). Unpacking the impact of music on intelligence. In W. Gruhn & Rauscher (Eds.), *Neurosciences in music pedagogy* (p. 171-201). Hauppauge, NY: Nova Science Publishers. http://www.uwosh.edu/psychology/faculty-and-staff/frances-rauscherph.d/CatterallRauscher_2008.pdf>

- Clark I., y Dumas G. (2015). Toward a neural basis for peer-interaction: what makes peer-learning tick? *Frontiers in Psychology* 6(28). <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4322849/>
- Collins, A. (2013). Neuroscience meets music education: Exploring the implications of neural processing models on music education practice. *International Journal of Music Education*, 31(2), 217-231. doi: 10.1177/0255761413483081.
- Collins, A. (2014). Music education and the brain: What does it take to make a change? *Update: Applications of Research in Music Education*, 32(2), 4-10. <https://doi.org/10.1177/8755123313502346>
- Corwell, C. (1988). *The effect of music on the reading readiness skills of kindergarten children*. Disertación de doctorado, Florida State University.
- Corrigall, K. y Trainor, L. (2011). Associations between length of music training and reading skills in children. *Music perception*, 29(2), 147-155. doi: 10.1525/mp.2011.29.2.147
- Curtis, L. y Fallin, J. (2014). Neuroeducation and music: Collaboration for student success. *Music Educators Journal*, 101(2), 52-56. doi: 10.1177/0027432114553637.
- Daikoku, T. (2018). Neurophysiological markers of statistical learning in music and language: hierarchy, entropy, and uncertainty. *Brain Sciences*, 8(6). 114. <https://doi.org/10.3390/brainsci8060114>
- Desbernats, A., Martin, E. y Tallet J. (2023) Which factors modulate spontaneous motor tempo? A systematic review of the literature. *Front. Psychol.* 14:1161052. Doi: 10.3389/fpsyg.2023.1161052
- Edwards, R. (2008). *The neurosciences and music education: An online database of brain imaging neuromusical research* (Accession No. 3307191). ProQuest Dissertations & Theses: The Humanities and Social Sciences Collection. (304540424). <http://search.proquest.com/docview/304540424?accountid=10352>
- Edwards, R., y Hodges, D. (2007). Neuromusical research: An overview of the literature. En *Neurosciences in Music Pedagogy*, 1-25.
- Geake, J. (2008). Neuromythologies in education. *Educational Research*, 50(2). 123-133. doi: 10.1080/00131880802082518.
- Gilstrap, E. (2015). *Neuroscience and music education: An overview of current research, and implications for pedagogy and policy* (Disertación doctoral, California State University, Los Angeles).
- Gkintoni, E., Farmakopoulou, I. y Theodoratou, M. (2023). Neuromusic education in cognition and quality-of-life promotion: An outline. *Technium Social Sciences Journal*, 40, 223-232. <https://doi.org/10.47577/tssj.v40i1.8347>

- Gold, B., Pearce, M., Mas-Herrero, E., Dagher, A. y Zatorre, R. (2019). Predictability and Uncertainty in the Pleasure of Music: A Reward for Learning? *Journal of Neuroscience*, 39 (47) 9397-9409. doi: <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0428-19.2019>
- Gopnik A. (2020). Childhood as a solution to explore-exploit tensions. *Phil. Trans. Royal Society B* 375: 20190502. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2019.0502>
- Gruhn, W., y Rauscher, F. editors (2007). *Neurosciences in music pedagogy*. Nova Science Publishers, Inc.
- Hall, J. (1952). The effect of background music on the reading comprehension of 278 8th and 9th grade students. *Journal of Educational Research*, 45, 451-458.
- Hardiman, M., Rinne, L., Gregory, E., Yarmolinskaya, J. (2012). Neuroethics, neuroeducation, and classroom teaching: Where the brain sciences meet pedagogy. *Neuroethics*, 5, 135-143. Doi: 10.1007/s12152-011-9116-6
- Hemsey de Gainza, Violeta (2011). Educación musical siglo XXI: problemáticas contemporáneas. *Revista da ABEM*, 19(25).
- Herholz, S. y Zatorre, R. (2012). Musical training as a framework for brain plasticity: behavior, function, and structure. *Neuron*, 76(3), 486-502. Doi: 10.1016/j.neuron.2012.10.011
- Hodges, D. (2021) What Neuromusical Research Has to Offer Music Education. *Visions of Research in Music Education*: 16(13). <https://opencommons.uconn.edu/vrme/vol16/iss7/13>
- Hodges, D. y Luehrsen, M. (2010). The impact of a funded research program on music education policy. *Arts Education Policy Review*, 111(2), 71-78. doi: 10.1080/10632910903458854.
- Hyde, K., Lerch, J., Norton, A., Forgeard, M., Winner, E., Evans, A., y Gottfried, S. (2009). Musical training shapes structural brain development. *Journal of Neuroscience*, 29(10), p. 3019-3025. doi: 10.1523/JNEUROSCI.5118-08.2009.
- Jauset-Berrocal, J., Martínez, I., y Añaños, E. (2017). Music learning and education: contributions from neuroscience. *Culture and Education*, 29(4), 833-847. <https://doi.org/10.1080/11356405.2017.1370817>
- Kandel E. R., Schwartz J. H., Jessell T. M., Siegelbaum S. A., Hudspeth A. J., Mack S. (2012). *Principles of neural science*. Nueva York: McGraw-Hill Professional Pub. <https://accessbiomedicalsscience.mhmedical.com/book.aspx?bookid=1049>

- Kausel, L., Zamorano, F., Billeke, P., Sutherland, M. E., Larrain-Valenzuela, J., Stecher, X., & Aboitiz, F. (2020). Neural dynamics of improved bimodal attention and working memory in musically trained children. *Frontiers in Neuroscience*, 14, 554731. <https://doi.org/10.3389/fnins.2020.554731>
- La Barrera, M. L. de y Donolo, D. (2009) Neurociencias y su importancia en contextos de aprendizaje. *Revista Digital Universitaria*. 10(4).
- Landau, A. and Limb, C. (2017). The neuroscience of improvisation. *Music Educators Journal*, 103(3), 27-33. <https://doi.org/10.1177/0027432116687373>
- Lee, D. J., Chen, Y. y Schlaug, G. (2003). Corpus callosum: musician and gender effects. *Neuroreport*, 14(2), 205-209. doi: 10.1097/01.wnr.0000053761.76853.41
- Leipold, S., Klein, C., y Jäncke, L. (2021). Musical expertise shapes functional and structural brain networks independent of absolute pitch ability. *Journal of Neuroscience*, 41(11), 2496-2511. <https://www.jneurosci.org/content/41/11/2496>
- Marion, G., Di Liberto, G., y Shamma, S. (2021). The Music of Silence: Part I: Responses to Musical Imagery Encode Melodic Expectations and Acoustics. *Journal of Neuroscience* 1 41 (35) 7435-7448. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0184-21.2021>
- Mas-Herrero, E., Dagher, A., Farrés-Franch, M. y Zatorre, R. (2021). Unraveling the Temporal Dynamics of Reward Signals in Music-Induced Pleasure with TMS. *Journal of Neuroscience*, 41 (17) 3889-3899. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0727-20.2020>
- Medina, D., y Barraza, P. (2019). Efficiency of attentional networks in musicians and non-musicians. *Heliyon*, 5(3). http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1726-46342015000300022
- Merrett, D., Peretz, I., y Wilson, S. (2013). Moderación de la variabilidad del entrenamiento musical: neuroplasticidad inducida: una revisión y discusión. *Fronteras de la Psicología*, 4, 606. doi 10.3389/fpsyg.2013.00606
- Miendlarzewska, E. y Trost, W. (2014). How musical training affects cognitive development: rhythm, reward and other modulating variables. *Frontiers in Neuroscience*, 7. <https://doi.org/10.3389/fnins.2013.00279>
- Morales, B., Rozas, C., Pancetti, F. y Kirkwood, A. (2003). Períodos críticos de plasticidad cortical. *Rev Neurol*, 37(8), 739-743.
- Morandín-Ahuerma, F. (2022). La prevalencia de los neuromitos en la educación. En *Neuroeducación como herramienta epistemológica*. pp. 1-22. CONCYTEP.

- Nguyen, T., Flaten, E., Trainor, L., Novembre, G. (2023). Early social communication through music: State of the art and future perspectives. *Developmental Cognitive Neuroscience*, 63, 101279. doi:10.31234/osf.io/j5g69
- Papatzikis, E., Agapaki, M., Selvan, R., Pandey, V. y Zeba, F. (2023). Quality standards and recommendations for research in music and neuroplasticity. *Ann NY Acad Sci.*, 1520, 20–33. <https://doi.org/10.1111/nyas.14944>
- Parncutt, R. (2016). Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of musical behavior. *Oxford handbook of music psychology*, 371–386.
- Patten, K., y Campbell, S. Ed. (2011). *Educational Neuroscience*. Wiley.
- Peretz, I. (2019) *How Music Sculpts Our Brain*. Odile Jacob Editor. ISBN 9782738151131
- Pherez, G., Vargas, S., y Jerez, J. (2018). Neuroaprendizaje, una propuesta educativa: herramientas para mejorar la praxis del docente. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 18(34), 149–166. <https://doi.org/10.22518/usergioa/jour/ccsh/2018.1/a10>
- Puebla, R. y Talma, M. (2011). Educación y neurociencias: La conexión que hace falta. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 37(2), 379–388. <http://www.scielo.cl/pdf/estped/v37n2/art23.pdf>
- Reybrouck, M., Vuust, P. y Brattico, E. (2018). Music and brain plasticity: how sounds trigger neurogenerative adaptations. *Neuroplasticity Insights of Neural Reorganization*, 85. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.74318>
- Roden, I., Grube, D., Bongard, S. y Kreutz, G. (2014). ¿El entrenamiento musical mejora el rendimiento de la memoria de trabajo? Resultados de un estudio longitudinal cuasi-experimental. *Psicología de la Música*, 42, 284–298. doi: 10.1177/0305735612471239
- Schneider, P., Engelmann, D., Groß, C., Bernhofs, V., Hofmann, E., Christiner, M., Benner, J., Bücher, S., Ludwig, A., Serrallach, B., Zeidler, B., Turker, S., Parncutt, R. y Seither-Preisler, A. (2023). Neuroanatomical disposition, natural development, and training-induced plasticity of the human auditory system from childhood to adulthood: a 12-year study in musicians and nonmusicians. *Journal of Neuroscience*, 43(37), 6430–6446. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0274-23.2023>
- Szücs, D., Goswami, U. (2007). Educational neuroscience: Defining a new discipline for the study of mental representations. *Mind, Brain, and Education*, 1:3, 114–127. <https://doi.org/10.1111/j.1751-228X.2007.00012.x>

- Trainor, L. J., Shahin, A., y Roberts, L. E. (2003). Efectos del entrenamiento musical sobre la corteza auditiva en niños. *Anales de la Academia de Ciencias de Nueva York*, 999, 506–513. doi: [10.1196/annals.1284.061](https://doi.org/10.1196/annals.1284.061)
- Varma, S., McCandliss, B., y Schwartz, D. (2008). Scientific and pragmatic challenges for bridging education and neuroscience. *Educational Researcher*, 37:3, 140–152. doi: [10.3102/0013189X08317687](https://doi.org/10.3102/0013189X08317687).
- Wang, L. (2022). Music aptitude, training, and cognitive transfer: A mini-review. *Frontiers in Psychology*, 13. doi: [10.3389/fpsyg.2022.903920](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.903920)
- White-Schwoch T., Carr K. W., Anderson S., Strait D. L., y Kraus N. (2013). Older adults benefit from music training early in life: Biological evidence for long-term training-driven plasticity. *Journal of Neuroscience*, 33, 17667–17674. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.2560-13.2013>
- Zimmerman, E., y Lahav, A. (2012). The multisensory brain and its ability to learn music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252(1), 179–184. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2012.06455.x>

Músicas y músicos del siglo XX

Explorando la producción musical y los rasgos estilísticos a través del catálogo de la obra de José Francisco Salgado Ayala

Exploring the musical production and stylistic traits through the catalogue of the works of José Francisco Salgado Ayala

Chemary Aylin Larez Castillo
Universidad Nacional de Loja (Ecuador)
chemary.larez@unl.edu.ec

RESUMEN

El artículo propone un análisis de la producción musical de Francisco Salgado, con el fin de examinar los rasgos estilísticos a lo largo de su carrera y su posterior periodización. Para lograrlo, se utilizan dos recursos fundamentales: un catálogo detallado de su obra y el método musicométrico propuesto por Colmenares, Ramos y Sans. Este catálogo se ha generado a partir de la recopilación minuciosa de todas sus composiciones disponibles en diversos repositorios, lo que brinda una visión panorámica de su producción y facilita la identificación de patrones estilísticos. Por otro lado, el método musicométrico ofrece una herramienta tanto cuantitativa como cualitativa para analizar aspectos musicales y determinar tendencias en períodos específicos. Para comprender la evolución de Salgado como compositor, se emplearán tres parámetros clave: período compositivo, género/forma de las composiciones y cantidad de obras por período. La periodización en tres etapas de su carrera destaca influencias y contextos creativos distintivos, desafiando la idea de una progresión lineal en la música de los compositores. Esta complejidad plantea la necesidad de nuevas aproximaciones para representar de manera precisa la superpo-

sición de estilos. Además, se busca establecer conexiones entre su actividad artística y aspectos biográficos para comprender mejor su proceso creativo. En última instancia, el objetivo es obtener una visión integral de la producción musical de Salgado a lo largo de su extensa carrera, identificando tendencias estilísticas y cambios en su música a lo largo del tiempo.

PALABRAS CLAVE: Francisco Salgado Ayala, catalogación musical, método musicométrico, música de Ecuador

ABSTRACT

The article proposes an analysis of Francisco Salgado's musical production with the aim of examining the stylistic traits throughout his career and subsequently periodization. To achieve this, two fundamental resources are utilized: a detailed catalog of his works and the musicometric method proposed by Colmenares, Ramos, and Sans (2003). This catalog has been generated through the meticulous compilation of all his available compositions from various repositories, providing a panoramic view of his production and facilitating the identification of stylistic patterns. On the other hand, the musicometric method offers both a quantitative and qualitative tool to analyze musical aspects and determine trends in specific periods. To understand Salgado's evolution as a composer, three key parameters are employed: compositional period, genre/form of compositions, and the number of works per period. The periodization into three stages of his career highlights distinctive influences and creative contexts, challenging the notion of a linear progression in composers' music. This complexity demands new approaches to accurately represent the overlap of styles. Additionally, the study aims to establish connections between his artistic activity and biographical aspects to better understand his creative process. Ultimately, the goal is to obtain a comprehensive view of Salgado's musical production throughout his extensive career, identifying stylistic trends and changes in his music over time.

KEYWORDS: Francisco Salgado Ayala, musical cataloging, musicometric method, music of Ecuador

Introducción

José Francisco Salgado Ayala (1880-1970) fue un compositor, docente y crítico musical nacido en la ciudad de Cayambe, Ecuador. Es comúnmente conocido por ser el padre de una de las figuras más representativas del nacionalismo musical ecuatoriano, Luis Humberto Salgado, pero su obra musical y teórica han sido poco estudiadas y, por consiguiente, escasamente difundidas. La historiografía musical ecuatoriana, salvo algunos pocos casos, incluye de manera muy general referencias a este compositor, pese a que su aporte, sin duda, resulta meritorio para el desarrollo de trabajos especializados.

El catálogo del compositor incluye variedad de obras de pequeño, mediano y gran formato y da cuenta de una larga vida dedicada a la creación musical. Sus obras tempranas datan de 1900 y la más tardía de avanzada la década de 1960. Su etapa temprana como compositor abarca aproximadamente las dos primeras décadas del siglo XX donde se evidencia un predominio del lenguaje clásico y romántico. Solo acercándose a la década de 1920 se aprecian en su obra algunos elementos nacionalistas y desde 1940 comienza a incorporar algunos recursos propios de la vanguardia de la época.

Con una trayectoria tan larga y prolífica, realizar un análisis de su producción musical que permitiera examinar los rasgos estilísticos resultaba imperativo, previo incluso a otro tipo de estudios en torno a su obra musical. Para llevar a cabo un análisis de este tipo, se partió del catálogo de su obra, que fue sometido al método musicométrico propuesto por Adriana Colmenares, Consuelo Ramos y Juan Francisco Sans (2003).

La creación del catálogo ha sido posible gracias a la recopilación detallada de todas las composiciones creadas por Salgado a lo largo de su vida a las que se ha tenido acceso en distintos repositorios del país. Para la catalogación se emplearon los descriptores sugeridos por las normas de catalogación de Repertorio Internacional de Fuentes Musicales (RISM), lo que permitió extraer datos de relevancia de cada una de las obras. La información obtenida a partir del proceso de catalogación ha sido relevante para establecer una visión

general de su producción musical y ha permitido identificar patrones o tendencias estilísticas en su trabajo. El método musicométrico se ha constituido en una herramienta útil para analizar y medir diferentes aspectos de la música, con el objetivo de determinar las tendencias musicales predominantes en ciertos períodos de tiempo. La metodología cuantitativa y cualitativa que propone el método musicométrico permite aplicar el análisis a fondos musicales concretos permitiendo una mayor comprensión de los fenómenos convergentes en determinado hecho musical (Colmenares, Ramos y Sans, 2003). Uno de los estudios en los que se ha aplicado este concepto de musicometría es el titulado “Análisis de la discografía venezolana en música académica a través del método musicométrico”, de Colmenares, Ramos y Sans (2003), publicado en *Escritos en arte, estética y cultura*. En este trabajo los autores describen los parámetros de análisis aplicados al acervo sonoro de la Biblioteca Nacional de Venezuela y el archivo personal de Juan Francisco Sans, ambos sistematizados bajo las normas de catalogación Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA). Por otra parte, los aportes de Luis Pérez Valero, también se constituyen en antecedentes en el manejo de la musicometría. En su tesis doctoral, Pérez Valero (2022) aplica el método musicométrico para el análisis de la producción discográfica de Xavier Cugat:

A partir del levantamiento de datos y de su análisis, se reconstruyen las actividades de Xavier Cugat en el ámbito de la producción discográfica, su impacto en el repertorio de las grandes bandas y presenta de forma documentada aspectos de su vida. (p. 29)

Al aplicar este enfoque al catálogo de obras de Salgado se han podido extraer datos cuantificables sobre parámetros como la cantidad de obras pertenecientes a determinados géneros o formas musicales, y cómo estos elementos se distribuyen a lo largo de su carrera compositiva. Esto ha permitido obtener una visión más completa y detallada de su producción musical y su desarrollo artístico a lo largo de los sesenta años dedicados a la creación musical.

Desarrollo

Los inicios compositivos

Los inicios musicales de Salgado estuvieron supeditados a la formación académica que recibió de los curas franciscanos; es posible que aprendiera algunos rudimentos previamente durante el curso de los estudios primarios con los salesianos. Junto con el estudio del piano, se ha asumido que Salgado cursó estudios teórico-musicales y de armonía durante su permanencia de dos años en el colegio franciscano, los cuales le permitieron desarrollar sus primeras creaciones musicales. Según se puede observar en sus obras catalogadas de esta época, estas fueron escritas generalmente para piano, canto y piano, y para cuatro voces a capela, y están fechadas a partir de 1900. Es probable que desde 1898, durante su permanencia como organista en la Iglesia Mayor de Cayambe, escribiera algunas obras; sin embargo, esto no ha podido determinarse por la disgregación del archivo parroquial. En este sentido, se trabajará a partir de las obras encontradas al momento en los diferentes repositorios consultados, con predominio de aquellas resguardadas en el archivo familiar, que es donde se encuentra la mayor cantidad de repertorio.

El análisis que realizaremos en este primer apartado —al que hemos denominado en referencia al período temprano— se centrará en las piezas musicales compuestas por Salgado previo a su ingreso como estudiante al conservatorio y durante sus años de estudio en esta institución, es decir, todas aquellas compuestas hasta 1919. Es importante señalar que, en el catálogo de Salgado, existe un número importante de obras sin indicación de fecha, por lo que no han sido consideradas para ejemplificar dentro del cuadro que sigue. De igual manera, desde 1917 Salgado ya comienza a componer algunas obras con tímidas ideas nacionalistas, las cuales serán consideradas como parte del segundo período compositivo, aunque temporalmente se solapen con el primero.

Tabla 1. Análisis musicométrico:
variables de género por período compositivo

Periodo compositivo	Género / forma	Número de obras
Período temprano	Música ligera y pequeñas estructuras	
	Canción ¹	5
	Danzas	12
	Marcha	6
	Himnos y piezas religiosas cortas ²	8
	Total	31
	Música de mediano y gran formato	
	Música de cámara	7
	Fugas-variaciones y fugas	2
	Fantasía	1
	Sonata	0
	Concierto	0
	<i>Suite</i>	0
	Poema sinfónico	0
	Obertura	1
	Capricho sinfónico	
	Sinfonía	0
	Misa	2
	Total	13

El análisis musicométrico de la obra catalogada de Salgado durante su primer período compositivo revela ciertas tendencias y características distintivas en su producción musical. En esta etapa inicial, Salgado mostró una preferencia por la música ligera y pequeñas estructuras, lo cual es comprensible dada su formación musical aún no profesionali-

¹ Se han considerado dentro de canción aquellas que expresamente tienen esta especificación de forma y aquellas otras como las elegías, barcarolas y las pequeñas melodías, que constituyen estructuras similares.

² Dentro de los himnos y piezas religiosas cortas se han considerado tanto los himnos institucionales como las piezas cortas e himnos religiosos, como el caso del *Tantum ergo* o *Salve Regina*.

zada en ese momento y las actividades laborales que desempeñó para entonces.

El predominio de canciones, danzas y marchas en sus composiciones sugiere un enfoque en la creación de piezas más accesibles y populares, dirigidas a un público más amplio. Esto guarda relación con la actividad profesional de Salgado por esta época en la que se desempeñó como director de banda. Esta actividad le llevaba a componer obras que pudieran ser interpretadas por este tipo de agrupaciones no solo en eventos e instancias oficiales, sino también en las retretas, eventos sociales, bailes o celebraciones locales. Por otra parte, la presencia de himnos y piezas religiosas cortas ocupa una parte no menor de su catálogo en este período, lo que se vincula a su desempeño como organista en la Iglesia Mayor de Cayambe.

Durante esta etapa hay una escasa producción de música de mediano y gran formato, como sonatas, conciertos, sinfonías o poemas sinfónicos. Su formación académica inicial con los curas franciscanos puede haber sido suficiente para desarrollar piezas más sencillas y ligeras, pero, posiblemente por su corta estadía en esa institución (1894-1896), la formación no resultó suficiente para abordar obras más complejas.

En cuanto a las corrientes estéticas, se observa una influencia predominante de la herencia clásica y romántica europea. Estos estilos musicales tradicionales pueden haber sido una base sólida sobre la cual Salgado comenzó a desarrollar su propio lenguaje musical. Ejemplo de esto son piezas como: *Tierno afecto* (c. 1917), que forma parte de sus piezas infantiles, y *Por el sendero de tu cabaña* (c. 1919) para violín y piano, donde apartando las brechas de complejidad por la naturaleza propia de las piezas maneja un lenguaje armónico principalmente funcional tonal, con movimientos cromáticos en la armonía propios del romanticismo.



Figura 1. Diagrama de la estructura formal de la pieza *Elegía*.

Andantino *Fm*
Con sentimiento

Im VI I VI

5 VI IVm VII/ Im

9 Im IVm VII IIImaj7(#5)

13 VI III IIIm7 V Im9

Figura 2. *Elegía*. Estructura armónica del tema principal.

Es importante destacar que, si bien en esta etapa inicial sus composiciones reflejan una mezcla de las influencias del clasicismo y romanticismo, pronto Salgado comenzará a incorporar elementos vinculados al folclore ecuatoriano que serán utilizados para crear obras de tipo nacionalista. Estas ideas fueron introducidas durante su formación con Domingo Brescia, lo que sugiere una evolución en su estilo musical y su acercamiento a temas y estilos que reflejaban la identidad cultural ecuatoriana.

Periodo intermedio

Salgado ubica el inicio de su etapa nacionalista con la composición de su *Primera Sinfonía* para banda de concierto compuesta y estrenada con motivo del centenario de la batalla de Pichincha. Esto es afirmado por él en uno de los artículos publicados en la revista de la Casa de la Cultura donde dice que esta primera obra entra en esta tendencia (Salgado, 1949). Sin embargo, los elementos vinculados al folclore ecuatoriano en esta obra resultan escasos y los existentes corresponden a la antes citada clasificación de Kuss (1998), quien señala un segundo momento del nacionalismo musical en Latinoamérica entre 1871 y 1923. Según la autora, en esta etapa los elementos autóctonos permanecen en los niveles superficiales de la partitura. Por ejemplo, el empleo de melodías pentatónicas, que es el caso que puede observarse en unos pocos fragmentos de esta sinfonía.

Definir una etapa nacionalista de Salgado resulta complicado dado que no necesariamente tiene fronteras cronológicas. Algunas piezas —por ejemplo, sus *Romanzas N°1* y *N°2* (1919) y la marcha *Morir con gloria* (1918)— fueron en su momento consideradas por algunos críticos, como Gastón Talamón, como piezas que contenían elementos propios de la música ecuatoriana e incluso americana (Talamón, 1918 y 1920), llegando a comparar su lenguaje con el de compositores como Alberto Williams y Pascual de Rogatis.

En la década del veinte muchas de las obras nacionalistas generadas en el Ecuador guardaban correspondencia con lo que Wong (2021) señala como nacionalismo patriótico. Si damos una mirada periférica a los catálogos de Salgado, Moreno, Durán y Traversari, podemos encontrar un importante número de repertorio militar que se corresponde con lo patriótico; esto vinculado a la relación laboral que mantuvieron algunos de estos compositores en distintas bandas militares de esta época. De Salgado, además de su *Primera Sinfonía* para banda de concierto compuesta por el centenario

de la independencia del Ecuador, ubicamos obras como *Marcha militar N° 2*, *El trofeo, Ecuador*, entre otras (Larez, 2022). De Segundo Luis Moreno y también rodeando la década de 1920 encontramos: *La coronación*, *Marcha triunfal sobre un fragmento del Himno Nacional del Ecuador*, *Himno patriótico Ecuador*, *9 de Julio Obertura*, etc. De Durán (el único de estos músicos que no se desempeñó como director de banda) podemos mencionar: *Abdón Calderón Marcha triunfal*, *Bolívar*, *Ayacucho*, *Sol de Ayacucho*, *Sucre invicto*, entre otras. En el catálogo de Traversari encontramos obras de corte patriótico como *Canto a Bolívar* y el *Himno del 24 de Mayo*.

Aparte de estas piezas con contenido patrio, que en muchos casos circularon entre diferentes bandas militares, estos compositores de la primera generación de músicos nacionalistas crearon obras vinculadas a lo autóctono. Como comentara Salgado en sus escritos, se trataba de un nacionalismo que combinaba los ritmos y danzas ecuatorianas, como el yaraví, sanjuanito, albazo, y el aire típico, con elementos propios de la música de tradición europea, especialmente del Romanticismo (Salgado, 1949). Las obras nacionalistas de Salgado que se incluyen en el siguiente análisis musicométrico de su fase intermedia van desde la última parte de la década de 1910 y avanza hasta la década de 1960. Nos centraremos particularmente en aquellas que están direccionadas a reflejar de alguna forma lo autóctono y tradicional ecuatoriano, dejando por ahora de lado aquellas que representan lo nacional por las referencias militares o patrióticas que incluyen.

Ubicaremos, pues, el período nacionalista del Salgado alrededor de 1918 con el inicio de su álbum de danzas ecuatorianas y su marcha *Morir con gloria*, con claros elementos pentafónicos, pero declaramos una difusa finalización de este período, ya que, aún avanzada la década del cincuenta y habiendo incursionado en la creación de obras con tintes modernistas, compone piezas como su *Fuga nacionalista ecuatoriana* (1960).

Tabla 2. Análisis musicométrico:
variables de género por período compositivo

Periodo compositivo	Género / forma	Número de obras
Período intermedio	Música ligera	
	Canción	3
	Danzas	11
	Marcha	2
	Total	16
	Música de mediano y gran formato	
	Música de cámara	5
	Fugas-variaciones y fugas	2
	Fantasia	0
	Romanza	1
	Sonata	0
	Concierto	2
	<i>Suite</i>	2
	Poema sinfónico	3
	Preludio sinfónico	1
	Capricho sinfónico	3
	Sinfonía	2
	Total	21

Durante el período intermedio de Salgado, se evidencia un enriquecimiento notable en su lenguaje compositivo. Si bien la música ligera sigue presente en su catálogo, sus obras muestran un mayor grado de sofisticación y profundidad en términos de estructura musical y expresión artística. Una de las características distintivas de este período es la incorporación de elementos autóctonos y referencias literarias en sus composiciones. Salgado, al igual que otros compositores nacionalistas, buscó utilizar ritmos, melodías y temas propios de la tradición musical ecuatoriana, como los yaravíes, sanjuanitos y pasillos, para enriquecer su música. Sin embargo, en lugar de limitarse a una simple imitación folklórica, Salgado logra integrar

```

graph LR
    A[Introducción  
cc. 1-10] --> B[Puente cc.  
11-12]
    B --> C[A  
cc. 13-32]
    B --> D[B  
cc. 33-57]
  
```

B

arco

Vln. I

Vln. II

arco

Vc.

arco

Pno.

13

17

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vc.

mf

Pno.

17

mf

360

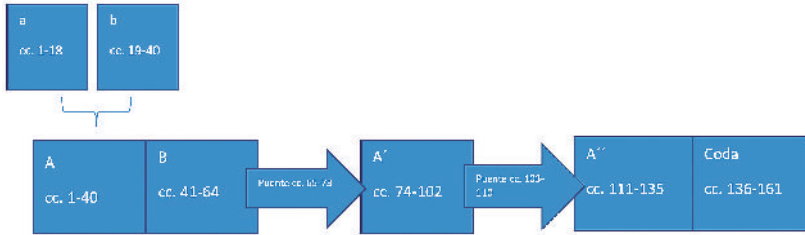


Figura 5. *Cuarteto Temas de Yaraví y San Juan*. Diagrama de la estructura formal del segundo movimiento.

Figura 6. *Temas de Yaraví y San Juan*. Presentación del tema del sanjuán. cc. 1-8

Pasando de las obras de cámara, a la producción sinfónica, durante este período Salgado compone obras para este formato pertenecientes a distintas formas como fantasías, *suites* y al menos dos sinfonías. Salgado también incursiona en otras formas de música de mediano y gran formato como fugas, fantasías, sonatas, *suites*, poemas sinfónicos y caprichos sinfónicos. Estas composiciones reflejan su versatilidad como compositor y su voluntad de experimentar con diversas estructuras y técnicas. Otras obras, como la *suite Cuentos de mi tierra*, que hace referencia al folklore literario de Cayambe, muestran una interesante fusión entre la música y la literatura costumbrista.

Salgado utiliza la música para transmitir imágenes y sentimientos asociados con los cuentos y leyendas ecuatorianas, creando una experiencia auditiva descriptiva cargada de gran expresividad.

El período nacionalista de Salgado representa una etapa de consolidación y madurez artística. A través de la integración de elementos autóctonos y literarios en su música, logra expresar la identidad cultural ecuatoriana de manera más profunda y auténtica. Su evolución hacia formas más complejas y elaboradas demuestra su compromiso con el desarrollo de un lenguaje musical personal y significativo. Como uno de los destacados compositores nacionalistas en Ecuador, Salgado dejó un legado musical enriquecido por su arraigo a la tierra y su pasión por transmitir la esencia de su país a través de su arte.

Periodo tardío

Desde mediados de la década del cuarenta, se percibe un cambio en su lenguaje compositivo, donde se evidencia un enfoque más ecléctico y una experimentación con nuevas técnicas y recursos musicales. En algunas de sus obras de esta etapa, Salgado muestra un acercamiento a un lenguaje más moderno, experimentando con recursos melódicos, armónicos y rítmicos más modernos, a la vez que dota a estas obras de una gran complejidad interpretativa. Aun cuando se observa un cambio hacia un estilo más moderno en su obra, en buena parte de ellas sigue recurriendo a los elementos folklóricos empleados en el período anterior, tales como el uso de escalas pentatónicas y estructuras rítmicas propias de la música vernácula ecuatoriana. Tal es el caso de obras como *Hacia la cumbre de los Andes*, la suite *Cuentos de mi tierra*, *Matrimonio eclesiástico en una aldea* y la *Fuga nacionalista ecuatoriana*, que, si bien temporalmente coinciden con la etapa tardía y hay elementos del lenguaje compositivo propio de esta época, conservan elementos de la obra nacionalista de su período anterior.

En este período de la carrera de Salgado, se incluyen las obras que presentan características propias del romanticismo tardío como uso constante de modulaciones, cromatismos y acordes complejos que permiten la expansión tonal, que, si bien en Europa se emplearon a principios del siglo XX, comenzaron a incorporarse en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo. También se incluyen en este apartado composiciones producidas en los últimos años de su carrera de los cuales se conserva registro. Esta etapa final representa una síntesis de su vasta experiencia como compositor, donde confluyen influencias estilísticas y expresivas de distintas épocas de este período.

Tabla 3. Análisis musicométrico:
variables de género por período compositivo

Periodo compositivo	Género / forma	Número de obras
Período tardío	Música ligera	1
	Canción	1
	Danzas	4
	Marcha	0
	Piezas cortas académicas	3
	Total	9
	Música de mediano y gran formato	
	Música de cámara	2
	Fugas-variaciones y fugas	1
	Fantasia	1
	Romanza	1
	Sonata	3
	Concierto	0
	Suite	1
	Poema sinfónico, poema coral	3
	Preludio sinfónico	0
	Capricho	2
	Sinfonía	1
	Total	15

El período tardío de Salgado agrupa obras de variadas características tanto en su forma como en su lenguaje. En cuanto a la forma, están presentes una gran diversidad que incluye, entre otras, canciones, danzas, música de cámara, sonatas, *suites* y poemas sinfónicos. En cuanto al lenguaje, podemos decir que algunas obras conservan elementos del período anterior, mientras que, en otras, como las sonatas n.º 3, 4, 5 y la fantasía para piano y orquesta *Hacia la cumbre de los Andes*, Salgado experimenta con recursos melódicos, armónicos y rítmicos más modernos, a la vez que dota a estas obras de una gran complejidad interpretativa. Como puede observarse en la tabla, se mantiene un predominio de las medianas y grandes estructuras, tal como en su etapa nacionalista, aunque también se localizan danzas o piezas cortas de corte académico como preludios. Las obras de este período compositivo, son predominantemente para piano, y reflejan un importante virtuosismo sin dejar de ser idiomáticas para el instrumento.

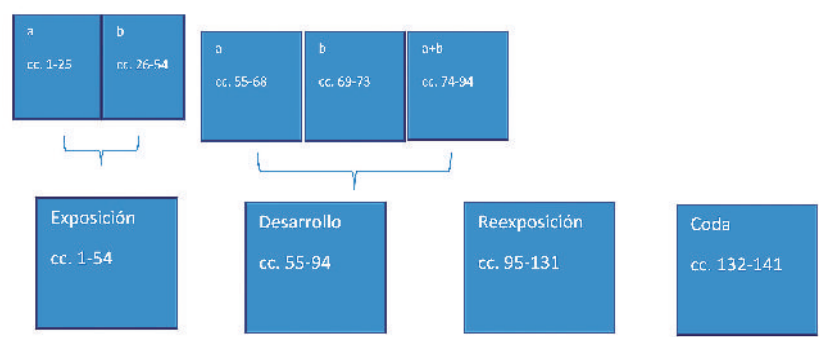


Figura 7. *Sonata No.3.* Diagrama de la estructura formal del primer movimiento.



Figura 8. Tema principal cc.1-8. *Sonata No. 3*.

Si se contrasta la producción musical de Salgado con su producción literaria (es decir, sus escritos sobre música y crítica musical), encontramos ciertas coincidencias discursivas. Por ejemplo, durante la década del cincuenta Salgado realiza algunas contribuciones a la revista *Ritmo* que dan cuenta de su producción musical en esta época. Los artículos publicados ofrecen datos sobre un cambio en el pensamiento de Salgado frente a las nuevas corrientes musicales contemporáneas, que podemos definir en tres momentos o etapas en cuanto a su comprensión: escepticismo, aceptación y exploración.

En general, la evolución del pensamiento de Francisco Salgado parece partir desde un escepticismo inicial hacia la asimilación en los países americanos de la música moderna europea, hasta una mayor apertura hacia la experimentación y la evolución de la música que refleja también en sus composiciones tardías. Sería, sin embargo, hasta el fin de sus días, un defensor de la importancia de mantener una conexión con la tradición musical en medio de los cambios técnicos y estéticos. Esta evolución refleja la adaptación de Salgado a las tendencias y desafíos musicales de su tiempo, posiblemente gracias a la influencia musical de su hijo, como veremos a continuación.

Un aspecto importante a considerarse en este punto es la posición de Salgado en relación con otros compositores contemporáneos en el Ecuador. Durante la primera parte de la década del cincuenta Salgado se asentó en Loja, una ciudad de tradición cultural literaria y musical importante, pero que, marcada por su condición periférica dentro del mismo país, tuvo escaso acceso a las “novedades” musicales más presentes en las grandes ciudades. Compositores destacados de Loja como Antonio de Jesús Hidalgo (1873-1953), Salvador Bustamante Celi (1873-1935), Segundo Cueva Celi (1901-1969), Marco Ochoa Muñoz (1918-1986), entre otros, cultivaron un repertorio principalmente pianístico y mucho más cercano a la música romántica y de salón, que distaba mucho de las obras compuestas por Salgado durante su permanencia en Loja.

Conclusión

El catálogo de obras desarrollado como parte vertebral de este trabajo ha sido construido no solo a partir de los manuscritos localizados en el archivo familiar del compositor, en el que sin duda se ubica gran parte de la obra, sino también de partituras originales localizadas en la Biblioteca de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio y fotocopias y copias manuscritas de partituras que se encuentran en el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari y la Biblioteca del Conservatorio Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja. Realizado este relevamiento se hace posible un análisis más certero, aunque no necesariamente definitivo, de la producción musical de Salgado y es esto lo que nos hemos propuesto realizar en este trabajo.

El análisis musicométrico de una muestra de la obra ha permitido identificar las tendencias manifestadas en cada una de las etapas que se han determinado dentro de la vida productiva del compositor. La periodización de su carrera se presenta como un factor crucial que define las fases clave en la evolución artística de Salgado.

Se han identificado tres períodos significativos: la etapa temprana, el período intermedio y el período tardío. Cada uno de estos momentos se distingue por un conjunto particular de influencias, motivaciones y contextos creativos que se perciben en su obra.

La vinculación de obras específicas a cada uno de estos períodos permitió una comprensión más profunda y precisa de la evolución del estilo compositivo de Salgado. A través de la cuantificación y agrupación de estas obras según su género/forma, se vislumbran con mayor claridad las tendencias, preferencias y exploraciones musicales llevadas a cabo por el compositor en estas fases.

Además, el análisis musicométrico en este estudio permitió establecer conexiones entre la actividad artística y profesional del compositor con aspectos biográficos. En otras palabras, se consideran elementos contextuales, como influencias personales, eventos históricos o cambios en el entorno musical en el que trabajó Salgado para entender cómo estos factores influyeron en su proceso creativo y en sus elecciones estilísticas.

Este estudio, realizado en torno a la obra de Salgado, ha permitido visualizar la superposición de estilos presente en el catálogo del compositor, que desafía la noción de progresión lineal o evolucionista de su música. La realidad es que muchos creadores —lo que también es el caso de Salgado— simultáneamente pueden explorar múltiples estilos, fusionar influencias diversas y manifestar diferentes características estilísticas en una misma obra o período de tiempo. Esta complejidad desafía la estructura tradicional de los catálogos y sugiere la necesidad de nuevas aproximaciones que permitan representar esta superposición de manera más precisa.

Bibliografía

- Colmenares, A. Ramos, C. y Sans, J. (2003). Análisis de la discografía venezolana en música académica a través del método musicométrico. *Escritos en Arte, Estética Y Cultura* (17-18), 211-213.
- Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana* (6), 133-149.
- Larez, C. (2022). La música en la celebración del primer centenario de la Independencia del Ecuador: Una aproximación desde la prensa periódica. *Sonocordia* 2 (4), 92-118.
- Pérez, L. (2022). La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950) [Tesis Doctoral] Pontificia Universidad Católica Argentina, 2022. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/14389>
- Wong, K. (2021). Las bandas militares en el Ecuador: Crónicas sonoras de la Revolución Liberal (1895-1912). *Sonocordia*, 4(2), 59-80.
- Salgado, F. (1949). Conferencia recital de piano sobre tendencias estéticas de la música ecuatoriana. *Revista de la Casa de la Cultura* (8), 169-176.
- Talamón, G. (1918). Crónica musical: Ecuador. *Nosotros* (113), 623.
- Talamón, G. (1920). *Música de América* Año 1 (11). Buenos Aires.

Signos dodecafónicos

Discurso musical en el *Sanjuanito* *futurista* de Salgado

Dodecaphonic signs
Musical discourse in Salgado's
Sanjuanito futurista

Sebastián Yáñez Páez

Universidad Internacional de La Rioja (España)

sebastianalejan.yanez234@comunidadunir.net

RESUMEN

El *Sanjuanito futurista*, compuesto por Luis Humberto Salgado en 1944, es considerado la primera obra dodecafónica en la historia de la música ecuatoriana. Si bien ha sido estudiada por otros autores, no se ha investigado semiológicamente el discurso musical latente en esta obra. En este artículo se presenta una investigación exhaustiva sobre las estructuras musicales del *Sanjuanito futurista* y sus connotaciones simbólicas, y, a partir de estos signos musicales, se construye un discurso musical coherente. Para este estudio se ha empleado el análisis paradigmático, el análisis de la interpretación y recursos de la semiótica musical, particularmente aquellos fundamentos teóricos planteados por Jean-Jacques Nattiez y Jean Molino. El hallazgo principal de esta investigación consiste en la descripción del carácter dialéctico del *Sanjuanito futurista*, el cual asemeja un diálogo y un conflicto entre la modernidad y la tradición; este resultado expande los horizontes teóricos que se encuentran en la literatura previa. Se considera que los hallazgos

de esta investigación son útiles como guía de escucha e interpretación para el *Sanjuanito futurista*, y que pueden servir como punto de partida para otras investigaciones semiológicas sobre la obra de Salgado.

PALABRAS CLAVE: Luis Humberto Salgado, sanjuanito, semiología, discurso musical, análisis paradigmático

ABSTRACT

The short piano piece *Sanjuanito futurista*, written by Luis Humberto Salgado in 1944, is considered the first dodecaphonic composition in Ecuadorian musical history. Even though the *Sanjuanito futurista* has been studied previously by other authors, none have researched semiotically the musical discourse that may be found in it. This paper presents an exhaustive enquiry on the musical structures of *Sanjuanito futurista*, and their symbolical connotations; using these musical signs as a basis, a coherent musical discourse is then put forward. The techniques of paradigmatic analysis, performance analysis and musical semiotics, particularly the theoretical background developed by Jean-Jacques Nattiez and Jean Molino, have been employed in this research project. The main result of this enquiry is the dialectical description of the *Sanjuanito futurista*, which resembles a dialogue and conflict between modernity and tradition; this finding expands the theoretical horizons found in the literatura about this piece. This and other results of this study may prove useful as a listening and performance guide, and may also serve as a starting point for further research on Salgado's musical output.

KEYWORDS: Luis Humberto Salgado, sanjuanito, semiotics, musical discourse, paradigmatic analysis

Introducción

El género musical del sanjuanito se cuenta entre los más populares en Ecuador, al menos en la serranía (Wong, 2012), y su interpretación ritual está fuertemente conectada a la identidad indígena en las comunidades de la provincia de Imbabura (Schechter, 1996; Wibbelsman, 2005). Al sanjuanito que se interpreta durante la fiesta del Inti Raymi se le ha denominado sanjuanito indígena (Coba, 2021; Godoy, 2012, Mullo, 2009), y se caracteriza por una instrumentación basada en aerófonos (flautas, quenás, tunda) con un tambor como percusión. Por otro lado, al sanjuanito que se interpreta en cualquier otro contexto y con diversa instrumentación (guitarra, requinto, bandolín) se le denomina sanjuán mestizo (Coba, 1996).

El sanjuanito ha sido empleado extensivamente como ritmo base para composiciones académicas de corte nacionalista, y aparece en el repertorio de compositores ecuatorianos como Pedro Pablo Traversari (1874-1956), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Luis Humberto Salgado (1903-1977), entre otros. Dentro de este uso nacionalista del sanjuán destaca la composición en 1944 del *Sanjuanito futurista*, por Luis Humberto Salgado; esta breve pieza para piano es considerada la primera obra dodecafónica en la historia de la música ecuatoriana, y ha atraído considerable escrutinio por la comunidad musicológica en Ecuador. Para Guillermo Meza (2007), el *Sanjuanito futurista* marca un hito en la carrera compositiva de Salgado, a partir del cual sus obras se pueden enmarcar dentro de una fase futurista. Esta visión es corroborada por John Walker (2016), quien afirma que en la década de los cuarenta el nacionalismo musical en Ecuador experimentó un cambio fundamental dejando atrás el folclorismo y adentrándose en las vanguardias compositivas, e identifica a Salgado como uno de los impulsores de esta transformación estética.

Es notable que, a pesar de la importancia del *Sanjuanito futurista* en la historia musical ecuatoriana, dos de los análisis publicados sobre esta pieza están incompletos: David Bravo Velásquez publicó en 1989 el primer análisis del *Sanjuanito futurista*, considerando solo los primeros cuarenta compases; ocurre lo mismo con el análisis de Diego

Grijalva, publicado en 2000. No obstante, el análisis de Ketty Wong (2004) aparece como el más completo y exhaustivo, y ha sido de gran utilidad para esta investigación. Si se comparan estos tres análisis, se encuentra que todos los autores detectan la construcción cuartal de los acordes del estribillo¹, así como la serie prima de la primera parte y sus transformaciones. En particular, Wong (2004) señala un posible origen pentatónico en la distribución tonal de esta serie, logrando así una conexión con la sonoridad musical andina. Por otro lado, Bravo (1989) y Grijalva (2000) destacan la complejidad rítmica que aparece en la primera parte del *Sanjuanito futurista* y la manera en que la música parece fluir constantemente y sin interrupciones.

Si bien en estos estudios sobre el *Sanjuanito futurista* se ha enfatizado su carácter fusionador y sincrético, no se ha investigado cómo Salgado combina la técnica dodecafónica con la rítmica y estructura formal del sanjuanito para construir un discurso musical simbólico. Tampoco se ha explorado si existe en el *Sanjuanito futurista* una tendencia hacia lo moderno o hacia lo vernáculo, o si ambas corrientes coexisten en un balance perfecto. Se debe considerar también el interesante hecho, señalado por Wong (2004), de que Salgado no volvió a emplear la técnica dodecafónica íntegramente en sus composiciones nacionalistas. En vista de la afirmación del filósofo Ernst Cassirer de que el ser humano es un *animal symbolicum*, y que sus obras y acciones siempre conllevan un simbolismo (Verene, 2009), es evidente la necesidad de un estudio riguroso y metódico sobre el sentido y el significado en la estructura musical del *Sanjuanito futurista*.

Así, este artículo tiene como objetivo construir un discurso musical coherente y simbólico para el *Sanjuanito futurista*, partiendo de las estructuras musicales subyacentes en esta pieza. Con este fin se ha adoptado la metodología semiológica propuesta por Jean-Jacques Nattiez (1974, 1990, 2021) y Jean Molino (1990), la cual se aproxima al sentido o discurso en la música a través de tres ejes analíticos principales, denominados eje neutro, eje poiético y eje estésico. Estos niveles de análisis estudian una pieza desde la partitura (neutro),

¹ Se ha denominado estribillo a los primeros cuatro compases del *Sanjuanito futurista* siguiendo la terminología de presentada por Peter Banning (1989) en sus investigaciones etnográficas sobre el sanjuán.

desde el proceso creativo (poiético) y desde la percepción de la obra (estésico). Para este estudio se han analizado el manuscrito del *Sanjuanito futurista* desde el nivel neutro, y los sanjuanes de las *suites* para piano compuestas en la década de los cuarenta por Salgado en el eje poiético; para el nivel estésico se ha analizado la interpretación del *Sanjuanito futurista* grabada por el Ensamble Quito ⁶². Según Nattiez (1990), lo ideal es estudiar el nivel estésico en experimentos empíricos con oyentes, pero el análisis de la interpretación grabada es un sustituto aceptable en vista de que el intérprete es quien percibe primero una obra y quien le da a la partitura “una existencia sonora” (p. 72).

A pesar de que el *Sanjuanito futurista* constituye una obra coyuntural en la música ecuatoriana, no se ha podido obtener una grabación profesional completa de esta pieza; por este hecho fue necesario usar un arreglo que mantiene exactamente la estructura formal del *Sajuanito futurista*, pero cambia su instrumentación. Se especula que la falta de interés semiológico sobre esta pieza ha contribuido a su inexistente interpretación en el estudio, y se espera que este trabajo sirva como guía de interpretación para futuras grabaciones. Por otro lado, el análisis de un arreglo para varios instrumentos permitió incorporar los parámetros de instrumentación y timbre al nivel poiético, como se verá en la sección dedicada a este nivel analítico.

El resto de este artículo se organiza así: la sección de análisis musical comprende, por un lado, la exposición de los resultados del análisis tripartito, es decir, de los niveles neutro, estésico y poiético, y por otro, la discusión semiológicamente informada de estos resultados. A partir de este análisis se han podido elaborar ciertas tablas y diagramas que facilitan el seguimiento de los resultados semiológicos con la partitura, e ilustran el discurso musical construido en base a los resultados. Finalmente, se discuten las conclusiones principales de este estudio, así como posibles vías de investigación que quedan abiertas para futuros trabajos relacionados a la música y su sentido.

² Enlace de YouTube al arreglo interpretado por el Ensamble Quito 6. https://www.youtube.com/watch?v=tohYLpa9mj8&ab_channel=TatianaCarrillo, recuperado el 26 de junio de 2024.

Desarrollo

Análisis musical del Sanjuanito futurista

Análisis del nivel neutro

A través del análisis de la partitura, se constató que el *Sanjuanito futurista* consiste en dos secciones principales que se diferencian por las estructuras tonales que aparecen en ellas. La primera sección (compases 5 al 36) se caracteriza por la construcción de su serie dodecafónica con base en la combinación de dos hexacordos; de hecho, si las alturas de estos hexacordos se organizan dentro de una sola octava, se encuentra que esta forma una escala diatónica de seis notas. Considerando el hecho de que cada compás de esta sección contiene seis notas, se puede afirmar que existe un centro tonal para cada uno; por ejemplo, el compás 5 parece delinear un mib mayor, mientras que el compás 6 sugiere un la mayor (Figura 1). Además, se ha podido detectar un uso menos estricto de las técnicas dodecafónicas en esta sección *Sanjuanito futurista*, al menos si se la compara con la segunda sección. Específicamente, ya en el compás 9 aparece una versión retrógrada ligeramente alterada de la serie prima, mientras que en los compases 19 y 20 se abandona completamente la serie prima.



Figura 1. Hexacordos diatónicos de la primera sección de *Sanjuanito futurista* (compases 5 y 6). Fuente: elaboración propia.

Como han señalado otros autores (Bravo, 1989; Grijalva, 2000; Wong, 2004), esta primera sección se divide en dos subsecciones: la primera del compás 5 al 20, y la segunda del compás 21 al 36. La segunda subsección consiste en una transposición perfecta de la primera a

un tritono descendente, y no presenta variaciones con respecto a la primera subsección hasta el compás 31. Bravo (1989) y Grijalva (2000) han notado que los compases 31 al 34 constituyen una descomposición o arpeggio de los acordes cuartales del estribillo, mientras que los compases 35 y 36 no están basados en ninguna estructura tonal previa. A la luz de estas observaciones, se considera que estos dos compases son análogos a los compases 19 y 20, y que constituyen cadencias melódicas con las que Salgado concluye las subsecciones de la primera parte de esta obra.

La segunda sección del *Sanjuanito futurista* contrasta con la primera por el uso de dos series dodecafónicas en paralelo (Wong, 2004) y por la aplicación rigurosa de las transformaciones *dodecap*, respetando siempre las series primas; de hecho, las tres transformaciones dodecafónicas (inversión, retrogradación e inversión retrógrada) de estas series se encuentran inmediatamente en los primeros ocho compases de esta sección. Rítmicamente, en esta sección predominan las semicorcheas, y se tiene un interesante contraste entre un ritmo de sanjuán y otro que se ha denominado *fluido* en virtud de su composición basada en semicorcheas en las dos manos. En particular, en los compases 57 al 68 aparece una especie de oposición entre estos dos paradigmas rítmicos; esta yuxtaposición es reforzada por las indicaciones técnicas de Salgado para el pianista: *una corda* para el ritmo fluido y *tre corde* para el ritmo de sanjuanito (Figura 2).

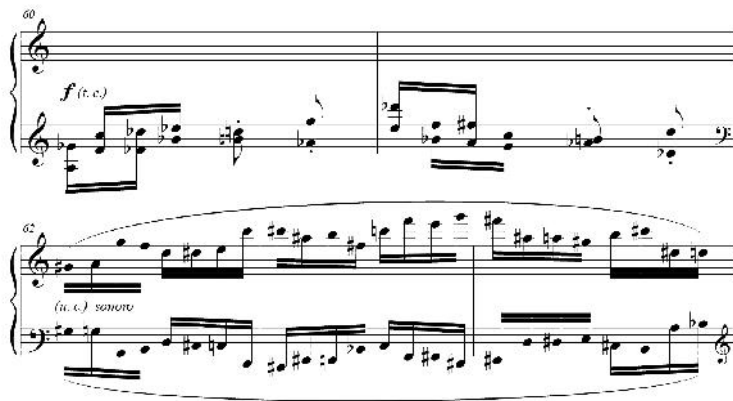


Figura 2. Contraste entre el ritmo de sanjuanito y el ritmo fluido reforzado por el uso del pedal de *una corda* del piano. Fuente: elaboración propia

Finalmente, durante el análisis del nivel neutro se pudo constatar que la segunda sección del *Sanjuanito futurista* contiene una especie de desarrollo musical que no aparece en la primera sección. Específicamente, los compases 57 al 68 transforman los motivos rítmicos y melódicos de los compases 41 al 56, para luego regresar en una recapitulación (compases 69 al 83) a los motivos originales. Al final de esta recapitulación se tiene el único momento en la pieza donde el flujo musical se detiene decisivamente, es decir, el compás 84, que constituye un punto y aparte en el *Sanjuanito futurista*.

Análisis del nivel estésico

Al estudiar un espectrograma producido a partir de la grabación del *Sanjuanito futurista* por el Ensamble Quito 6, es evidente que existen secciones con un adelgazamiento en la textura tímbrica, las cuales se han encerrado con círculos blancos en la figura 3. Si se compara este espectrograma con la partitura, se encuentra que estos vacíos tímbricos corresponden a los segmentos comprendidos por los compases 15 al 20, y 31 al 36. Ya se ha mencionado que en estos segmentos se abandona la serie prima de la primera sección y aparecen estructuras tonales inéditas; en vista del análisis de la interpretación, se puede decir que estos segmentos también se perciben distintos por los ejecutantes, quienes cambian deliberadamente la instrumentación y timbre para distinguirlos del resto. Es más, la dinámica *crescendo* indicada por Salgado en la partitura en los compases precedentes a estos segmentos sugiere la llegada de un clímax, el cual es súbitamente interrumpido por el adelgazamiento del timbre.

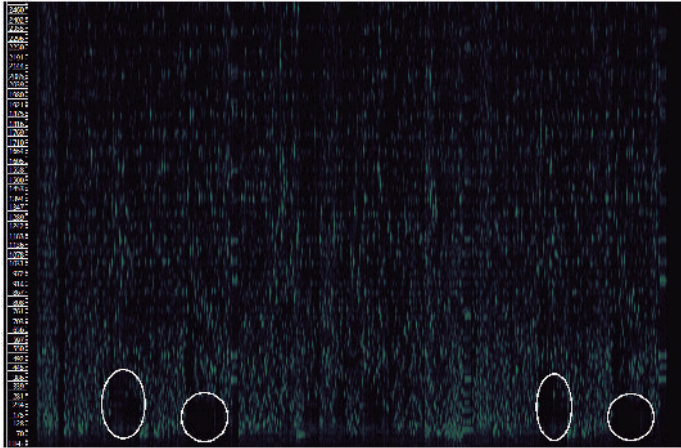


Figura 3. Espectrograma del *Sanjuanito futurista*, con vacíos tímbricos encerrados en blanco. Fuente: elaboración propia.

Además del espectrograma, se analizó también la agógica de la grabación del Ensamble Quito 6, es decir, la variación del tiempo a lo largo de la interpretación; según Bowen (1996), el tiempo es el rasgo más fácil de cuantificar en el análisis de la interpretación. En la figura 4 se presenta el espectrograma junto a la curva de tiempo, y es evidente la perfecta delimitación de la forma tripartita del *Sanjuanito futurista* a través del cambio de tiempo global.

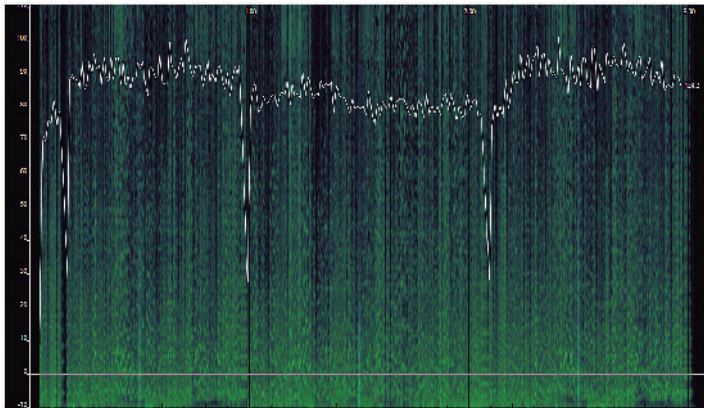


Figura 4. El tiempo delinea la forma tripartita del *Sanjuanito futurista*, con las fronteras entre secciones marcadas por un valle en la agógica. Fuente: elaboración propia.

No obstante, si se ejecuta un análisis estadístico descriptivo del tempo por cada sección, se encuentra que la agógica es muy estable y presenta pocas variaciones expresivas. Bowen (1996) sugiere cuantificar el tempo global y su variación con la mediana y la desviación estándar, respectivamente. Así, la primera sección presenta una mediana (M) de 90.36 *beats* por minuto (bpm) y una desviación estándar (DE) de 3.57 bpm; la segunda sección presenta $M=81.82$ bpm y $DE=3.32$; el *reprise* de la primera sección presenta $M=91.73$ y $DE=3.86$. Como puede verse, la variación de tempo (expresada por la DE) se mantiene alrededor de los 3.5 bpm, lo que sugiere un tempo estable más cercano a las interpretaciones de música popular que a las interpretaciones de piezas por la Segunda Escuela Vienesá.

Se concluye esta sección analítica con la observación de que, en la segunda sección del *Sanjuanito futurista*, el Ensemble Quito 6 emplea cambios de instrumentación mucho más marcados en relación con la primera sección, particularmente entre los compases 53 al 68. A partir del compás 69 se encuentra un cambio progresivo en la instrumentación, que continúa hasta el compás 84; este movimiento paulatino podría entenderse como un movimiento cadencioso que conduce al punto y aparte del compás 84. Estos cambios abruptos de instrumentación refuerzan los hallazgos del análisis del nivel neutro, el cual identificó un contraste entre el ritmo fluido en semicorcheas y el ritmo de sanjuán marcado.

Análisis del nivel poiético

El estudio del manuscrito del *Sanjuanito futurista* reveló que los compases 31 al 36 fueron añadidos después de la finalización del proceso compositivo; este segmento aparece al final de la partitura con una nota que indica que debe insertarse después del compás 20. Este hecho refuerza el carácter especial de este segmento y sugiere que Salgado buscó balancear la forma de la primera sección con la adición de estos seis compases, ya que sin ellos la segunda

subsección contaría con menos compases resultando en una estructura asimétrica. Además, es interesante considerar que sin estos seis compases añadidos el *crescendo* que inicia en el compás 28 llevaría al estribillo directamente en un clímax completo; con este segmento se logra la interrupción de dicho clímax, produciendo un efecto similar al de la primera subsección (compases 5 al 20).

Por otro lado, la revisión de los sanjuanitos compuestos por Salgado en la década de 1940 sugiere que el género del sanjuán mantuvo un simbolismo particular con lo indígena, lo autóctono y la danza, al menos si se atiende a los títulos de dichas piezas. Adicionalmente, el análisis musical de estos sanjuanitos reveló que el *Sanjuanito futurista* presenta una peculiar carencia de cadencias rítmicas. Se han llamado cadencias rítmicas a la tendencia en los sanjuanitos de Salgado de terminar una frase de cuatro compases con un característico ritmo de dos corcheas y una negra, o también una blanca (Figura 5). En el *Sanjuanito futurista* las frases musicales se entrelazan y fluyen entre sí sin cadencias, con la notable excepción del compás 84, en donde aparece la única cadencia rítmica de toda la pieza; este hecho confirma el carácter particular de este compás y su importancia musical y simbólica.



Figura 5. Cadencias rítmicas en frases de cuatro compases en otros sanjuanitos de Salgado. Fuente: elaboración propia.

Otras observaciones notables en el análisis poético son el uso de ocho semicorcheas para completar un compás de 2/4, ya que este ritmo aparece esporádicamente en los sanjuanitos *Noviazgo indígena* (1947), *El pintoresco baile de las cintas* (1942) y en la variación en ritmo de sanjuanito de *Variaciones en estilo folclórico* (1948), pero es frecuente en el *Sanjuanito futurista*. Además, se encuentra que el ritmo cadencioso en corcheas de la mano izquierda en el sanjuanito,

que aparece incluso en las transcripciones más antiguas de Traversari y Juan Agustín Guerrero, está notablemente ausente en el *Sanjuanito futurista*, lo que sugiere un distanciamiento deliberado de la simple imitación rítmica por parte de Salgado.

Discusión semiológica

En este punto es posible notar ciertos rasgos convergentes que surgen a partir del análisis tripartito del *Sanjuanito futurista*. Tanto la estésica como la poiética señalan un discurso dialéctico en la segunda sección de esta pieza; por un lado, el dodecafonomismo y su ritmo fluido en semicorcheas y, por otro, el ritmo de sanjuanito bien marcado y en dinámica *forte*. También destaca el uso variado de la técnica dodecafonomista, ya que en la primera sección se aplica de manera más libre y con series basadas en hexacordos diatónicos que sugieren incluso centros tonales, mientras que en la segunda sección se encuentra un uso más estricto, pero contrastado con un ritmo cadencioso. Otro rasgo notable es la construcción en constante flujo del *Sanjuanito futurista*, donde la línea melódica no se interrumpe sino en momentos particulares de la forma.

Wong (2004) ha señalado que el *Sanjuanito futurista* constituye una fusión entre la rítmica del sanjuán y la técnica dodecafónica. En vista de esto, se ha decidido presentar los hallazgos detectados en el análisis tripartito a través de dos mapas semiológicos, uno dedicado al eje rítmico y otro al eje melódico (Figura 6). En estos mapas se disponen los rasgos musicales de cada eje y sus posibles conexiones simbólicas; como puede verse en la figura 6, en cada eje existe un rasgo que niega el carácter general del mismo. Por ejemplo, en el eje melódico se tiene un carácter modernista y progresivo, pero la presencia de los hexacordos tonales de la primera sección parece ir en contra de esta tendencia simbolizando lo autóctono.

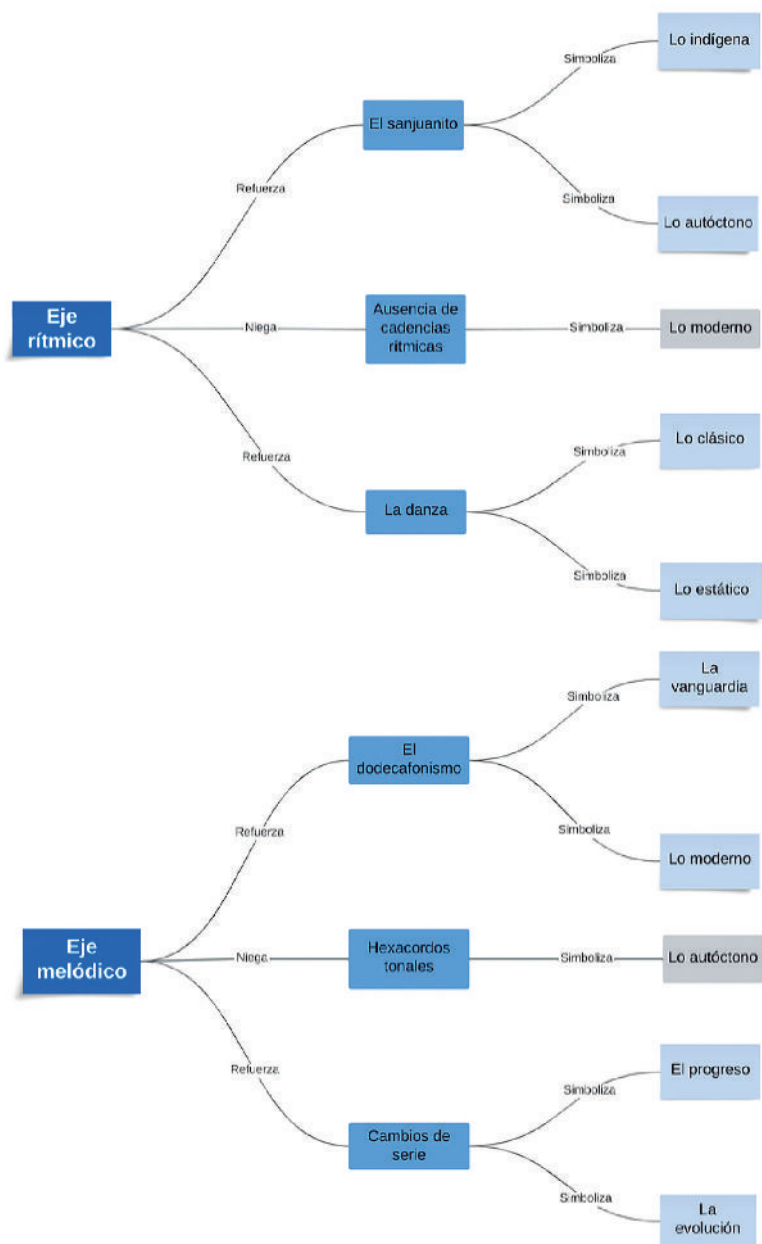


Figura 6. Mapas semiológicos de los rasgos musicales y sus posibles simbolismos.
Fuente: elaboración propia.

A partir de los mapas semiológicos precedentes, y siguiendo la práctica analítica para música atonal de Goldman (2008), se pudo elaborar una tabla paradigmática del *Sanjuanito futurista*, la cual organiza en cinco paradigmas o tendencias simbólicas cada segmento de la pieza. Como puede verse en la figura 7, la mayor parte de estos segmentos cuenta con cuatro compases, aunque se tienen también segmentos de ocho y tres compases. Los paradigmas han sido nombrados con base en los hallazgos semiológicos y, si se leen de izquierda a derecha, muestran un movimiento progresivo desde lo vernáculo hacia lo moderno.

En la figura 7 también se pueden apreciar las diferencias entre las secciones del *Sanjuanito futurista*. Por ejemplo, la segunda sección muestra una dispersión o separación más marcada entre los segmentos en comparación con la primera sección; en particular, son notables los saltos entre los extremos paradigmáticos, es decir, de lo moderno hacia lo vernáculo, que ocurren al final de la segunda sección. Si se considera este hecho junto al contraste de técnicas y texturas rítmicas, es posible afirmar que esta segunda sección presenta un carácter conflictivo entre lo moderno y lo autóctono, mientras que la primera sección sugiere un diálogo musical más apacible.

Siguiendo estas líneas, se propone el siguiente discurso musical, semiológicamente informado, para el *Sanjuanito futurista*:

1. La primera parte plantea un diálogo en el que el dodecafonismo y el diatonismo conviven sin problemas. No obstante, los clímax interrumpidos de esta sección sugieren que la convivencia no es perfecta. Las cadencias melódicas al final de cada subsección ayudan a delinear la forma, pero evitan la cadencia rítmica característica del sanjuanito, manteniendo un discurso musical fluido.
2. La segunda parte se asemeja a una discusión más energética, con las transformaciones seriales en conflicto directo con el ritmo de la danza, es decir, lo moderno contra lo autóctono. Esta discusión o debate se detiene súbitamente por la única cadencia rítmica del *Sanjuanito futurista* en el compás 84, que sirve como punto culminante del nudo o conflicto de la narración.
3. Finalmente, se retorna al diálogo relativamente pacífico de la primera sección y se termina la pieza con un retorno al estribillo inicial, que recuerda que el *Sanjuanito futurista* es primero un sanjuán antes que una pieza ultramodernista del dodecafonismo serial.

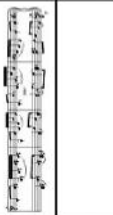
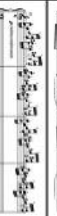
Primera sección					Segunda sección				
Lo vernáculo	El progreso	Dialéctica	La evolución	Lo moderno					
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									
									

Figura 7. Tabla paradigmática del *Sanjuanito futurista*. Se ha omitido la repetición de la primera sección. Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

Esta investigación ha revelado datos importantes sobre el significado simbólico del *Sanjuanito futurista*, los cuales se discuten brevemente a continuación. Por un lado, los hallazgos poiéticos sugieren que la decisión de componer un sanjuanito futurista no es casual; un pasillo futurista o un albazo futurista no hubieran funcionado para esta empresa, ya que no son ritmos fuertemente relacionados a lo indígena y lo autóctono. Por otro lado, si bien el título de *Sanjuanito futurista* en sí mismo denota una fusión o amalgamación de estilos y técnicas, como han notado Grijalva (2000), Wong (2004), entre otros, se puede afirmar que esta pieza es más una narración o discurso musical dialéctico, donde la modernidad y la tradición conviven, se influyen y a veces luchan entre sí. Además, en vista del contexto nacionalista de la década de 1940 propiciado por la guerra con el Perú en 1941 (Miño, 2010), se considera que el *Sanjuanito futurista* no es un simple experimento técnico de fusión o mezcla: antes, esta obra responde a una necesidad creativa particular por parte de Salgado de demostrar el valor de la música autóctona, y de elevarla a los niveles técnicos y estéticos musicales vigentes en su tiempo. Finalmente, y recordando la observación de Wong (2004) sobre la ausencia de composiciones nacionalista íntegramente dodecafónicas en la obra de Salgado después del *Sanjuanito futurista*, es razonable pensar que, habiendo satisfecho el impulso creativo en 1944, Salgado no encontró nueva ocasión para componer en el estilo dialéctico y discursivo del *Sanjuanito futurista*.

Se espera que estos hallazgos sirvan de introducción a esta notable composición musical ecuatoriana, particularmente a su interpretación y escucha, y que permitan también ampliar el horizonte investigativo del discurso musical en la obra de Salgado, y de los otros grandes compositores ecuatorianos. Como se indicó al inicio de este artículo, el *Sanjuanito futurista* carece de una tradición interpretativa, encontrándose solamente el arreglo aquí estudiado en calidad profesional y completo; es posible que el discurso musical presentado anteriormente sirva como punto de partida para una

grabación completa y en la instrumentación original. Como punto final, el estudio semiológico de obras de gran envergadura, como sinfonías y sonatas, sería de particular interés en vista de la riqueza cultural de la música en Ecuador, y en toda Latinoamérica.

Bibliografía

- Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, 16(2), 111–156. <https://doi.org/10.1080/01411899608574728>
- Bravo Velásquez, D. (1989). Sanjuanito futurista (análisis). *Opus*, (31), 43–44.
- Carrillo, T. (2020, diciembre 13). *Sanjuanito futurista, Luis Humberto Salgado / Ensemble Quito 6 / Dirección y arreglo: Jorge Oviedo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/tohYLPa9mJ8?si=H8wIICKMNNIgPLom>
- Coba Andrade, C. (1996). Etnografía musical: Bailes y danzas. Ritualismo

- y sacralización. *Cosmología y música en los andes* (pp. 197-220). Iberoamericana Vervuert.
- Coba Andrade, C. (2021). *Música etnográfica y popular*. Instituto Otavaleño de Antropología.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Goldman, J. (2008). Charting Mémoire: Paradigmatic analysis and harmonic schemata in Boulez's ...explosante-fixe.... *Music Analysis*, 27(2), 217-252. <http://www.jstor.org/stable/40606818>
- Grijalva, D. (2000). Luis Humberto Salgado: Un dodecafonista andino. *Cultura*, 2(8). Banco Central del Ecuador.
- Meza, G. (2007). *Del mito al símbolo: Los arquetipos en la música de Salgado*. Fundación Luis Humberto Salgado.
- Miño, C. (2010). *Melodía inevitable: vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado (1903-1977)*. FONSA.
- Molino, J., Underwood, J. A., y Ayrey, C. (1990). Musical fact and the semiology of music. *Music Analysis*, 9(2), 105-156.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Nattiez, J. J. (1974). Sémiologie musicale: L'état de la question. *Acta Musicologica*, 46(2), 153-171.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Nattiez, J. (2021). *Musical analyses and musical exegesis: The shepherd's melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde*. Boydell & Brewer.
- Verene, D. P. (2009). Metaphysics and the origin of culture. *Review of Metaphysics*, 63(2), 307-328. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1g6q93p.8>
- Walker, J. L. (2016). Incans, liberators, and jungle princesses: The development of nationalism in the art music of Ecuador. *Latin American Music Review*, 37(1), 1-33.
- Wibbelsman, M. (2005). Encuentros: Dances of the Inti Raymi in Cotacachi, Ecuador. *Latin American Music Review*, 26(2), 195-226.
- Wong, K. (2004). *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*. Banco Central del Ecuador & Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wong, K. (2012). *Whose national music?* Temple University Press.

El rasgo lírico de Salgado

Cronologías y denominaciones

The lyrical feature of Salgado
Chronologies and appellations

Javier Andrade Córdova
Universidad Central del Ecuador (Ecuador)
jeandradec@uce.edu.ec

RESUMEN

Se propone una aproximación a la cronología y la macromorfología dramático-musical de la composición lírica para la representación de Luis H. Salgado (1903-1977) para clarificar la secuencia temporal compositiva y resolver algunas inquietudes sobre las tipologías de las obras. La base fundamental de información son los manuscritos autógrafos de las composiciones. El corpus de obra analizado comprende cuatro óperas, una opereta, una ópera-ballet y un melodrama. Los criterios de análisis han sido, primero, la cronología compositiva expuesta por medio de indicaciones de fechas de inicio y finalización de las composiciones y, luego, las denominaciones utilizadas en los títulos y subtítulos tanto en relación con los géneros como con las estructuras de actos y cuadros de cada composición. El análisis cronológico permite proyectar una hipótesis de periodización del corpus estudiado, mientras que la macromorfología posibilita reconocer aspectos relevantes sobre la complejidad de la puesta en escena que las obras proponen. Se concluye que la obra lírica para la representación de Salgado podría ser segmentada en tres períodos, el de la producción de *Ensueños de amor*; el que comprende a *Alejandro la Paganá*, *Día de Corpus* y *Cumandá*; y el relativo a *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno*. Por otra parte, se deduce un punto de inflexión en la actitud compositiva salgadiana: consciente de que su obra no iba a ser interpretada en vida, proyecta obras monumentales sin limitarse en los volúmenes de produc-

ción de sus composiciones, lo que paradójicamente las condena al olvido en los archivos, ante la incapacidad del contexto musical para hacerles frente para su realización.

PALABRAS CLAVE: Luis Humberto Salgado, ópera ecuatoriana, periodización de la obra de Salgado, puesta en escena de la obra de Salgado

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the chronological and dramaturgical-musical macro morphology of the lyrical compositions by Luis H. Salgado (1903-1977), aimed at clarifying the temporal sequence and addressing concerns regarding the typologies of his works. The primary source of information for this study is the autograph manuscripts of Salgado's compositions. The corpus of work under analysis includes four operas, an operetta, an opera-ballet, and a melodrama. The analysis criteria employed in this study are twofold. Firstly, the compositional chronology is examined through indications of the start and end dates of each composition. Secondly, the titles and subtitles of the works are analyzed in relation to their genres, as well as the structures of acts and scenes within each composition. The chronological analysis allows for the formulation of a hypothesis regarding the periodization of Salgado's corpus, while the macro morphology sheds light on the intricate aspects of staging this work. The findings suggest that Salgado's lyrical work can be divided into three distinct periods: the period of *Ensueños de Amor* production, the period encompassing *Alexandria the Pagan*, *Corpus Day*, and *Cumandá*, and the period relating to *Eunice*, *The Centurion*, and *The Tribune*. Furthermore, a significant shift in Salgado's compositional approach can be observed. Aware that his works would not be performed during his lifetime, he embarked on creating monumental pieces without limiting himself in terms of production volumes. Paradoxically, this decision has led to their subsequent relegation to oblivion within archives, as the musical context lacked the means to realize them.

KEYWORDS: Luis Humberto Salgado, Ecuadorian opera, periodization of Salgado's work, staging of Salgado's work

Introducción

Con excepción de la opereta *Ensueños de amor*, la ópera *Eunice*, y pocos fragmentos de las restantes obras, el universo compositivo de orden lírico para la representación¹ de Luis H. Salgado (1903-1977) permanece inédito. Este estudio busca abrir algunas brechas que nos permitan adentrarnos en estas creaciones, que pueden ser consideradas de carácter fundacional para las artes escénico-musicales del país, con el fin de promover su puesta en escena. Se propone una aproximación a la cronología y la macromorfología dramático-musical de la composición lírica para la representación del compositor con el fin de clarificar la secuencia temporal compositiva y resolver algunas inquietudes sobre las tipologías de estas obras. La fuente informativa fundamental son los manuscritos autógrafos de las composiciones. El corpus sujeto a esta observación comprende cuatro óperas, una opereta, una ópera-*ballet* y un melodrama. Los datos de inicio y culminación de la composición de las partituras canto-piano y canto-orquesta constituyen noticias referenciales, en la mayoría de los casos, consignadas explícitamente en los documentos. En segundo lugar, se ha ejecutado una revisión de los títulos y subtítulos que el compositor ha dado a sus diversas obras, tanto en lo que se refiere a las denominaciones genéricas, como en lo que tiene que ver con las indicaciones de la división estructural en actos y cuadros, puesto que estos datos constituyen señales importantes acerca de su configuración y, en último término, resultan fundamentales para el desarrollo de los proyectos de puesta en escena. Solamente en casos excepcionales, cuando la información indagada sobre alguna de las obras no ha sido encontrada en los manuscritos autógrafos, hemos acudido a otras fuentes de información. En consecuencia, se intenta comprender este conjunto de

¹ Es necesario especificar que este estudio se concentra en la lírica pensada para la representación teatral, dado que el término “lírica” se usa frecuentemente en el ámbito musical como sinónimo de “canto lírico”, que incluye también a expresiones musicales vocales no imaginadas para la escena teatral, como es el caso del *lied*, la cantata, etc. Es decir, “lírico” o “lírica” hace referencia en este estudio al teatro lírico.

obras en el marco del proceso compositivo general de su creador, así como establecer un devenir que permita reconocer relaciones entre ellas y destacar sus líneas temáticas, determinar pautas para proponer una periodización dentro de él, y otros aspectos que pudiesen ser útiles para imaginar sus posibilidades de producción espectacular o para detonar nuevas indagaciones.

Desarrollo

A continuación, se procede, en primer lugar, a la construcción de un esquema comparativo entre las fechas de inicio y culminación de las partituras canto-piano y canto-orquesta de las obras, por medio de un cuadro detallado. Esto permite reconocer aspectos cronológicos que, puestos en fase con la información temática, generan una propuesta de periodización. Posteriormente, se analiza las denominaciones genéricas de cada una de las composiciones y se estructura una tabla comparativa acerca de las divisiones en actos y cuadros. Esta información y los datos sobre los volúmenes compositivos dan lugar a una hipótesis sobre la actitud creativa del compositor ante las dificultades de ejecución que enfrentaron sus composiciones en el medio nacional al momento de su culminación, asunto que proyecta nuevas indagaciones sobre el tema.

Cronología de la lírica para la representación de Luis Humberto Salgado

Si tomamos en consideración las fechas consignadas en las partituras manuscritas canto-orquesta y canto-piano que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio e informaciones complementarias, en los casos en que dichas fechas no aparecen en los manuscritos, podemos determinar el siguiente cuadro cronológico comparativo:

Tabla 1. Datos de inicio y culminación de las composiciones líricas para la representación de Luis H. Salgado

Título	Canto-piano	Canto-orquesta
1. Opereta <i>Ensueños de amor</i>	- No consta la fecha exacta de inicio - Fecha de terminación: 19-01-1932 (Salgado, 1932, p. 117)	- No consta la fecha de inicio - Terminada 20-02-1946 (Salgado, 1946, p. 323)
2. Melodrama <i>Alejandro la Pagana</i>	- Iniciada 24-05-1947 (Salgado, 1947 p. s.n.) - Terminada 03-06-1947 (Salgado, 1947, p. 50)	- Iniciada 24-05-1960 (Salgado, 1960a p. s.n.) - Terminada 05-09-1960 (Salgado, 1960a, p. 91)
3. Ópera-ballet <i>Día de Corpus</i>	- No consta la fecha de inicio. Fecha de referencia: 1948, según consta en el catálogo <i>Compositores de América</i> de 1958 (Unión Panamericana-Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, 1958, p. 147) - Terminada 05-08-1949 (Salgado, 1949a p. 100)	- No hay materiales orquestales en los fondos del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio
4. Ópera <i>Cumandá</i>	- No consta la fecha de inicio - Terminada 28-10-1949 (Salgado, 1949b, p. 273)	- No consta la fecha de inicio - Terminada 25-12-1954 (Salgado, 1954, p. 611)
5. Ópera <i>Eunice</i>	- Iniciada 24-11-1956 (Salgado, 1961, p. 3) - Terminada 09-04-1961 (Salgado, 1961, p. 140)	- Iniciada 17-10-1957 (Salgado, 1962, p. s.n.) - Terminada 06-09-1962 (Salgado, 1962, p. 266)
6. Ópera <i>El Centurión</i>	- No consta la fecha de inicio - Terminada 18-09-1959 (Salgado, 1959b, p.91)	- Iniciada 19-10-1959 (Salgado, 1960b, p. 3) - Terminada 22-02-1960 (Salgado, 1960b, p. 192)
7. Ópera <i>El Tribuno</i>	- No consta la fecha de inicio - Terminada 25-09-1966 (Salgado, 1966, p. 133)	- Iniciada 26-09-1966 (Salgado, 1971, p. s.n.) - Terminada 25-07-1971 (Salgado, 1971, p. 393)

Elaboración propia.

Esta información nos permite hacer una primera observación relevante: las fechas de finalización de las partituras canto-piano existentes son previas a las de las respectivas partituras canto-orquesta,

puntualización que es válida para todas las obras con excepción de la ópera-*ballet*, de la que no existen materiales orquestales disponibles para el análisis. Si bien, en algunos casos, Salgado denomina explícitamente a sus partituras: “Reducciones para canto y piano” —por ejemplo en las óperas *Cumandá* (Salgado, 1949b, p. s.n.) y *El Tribuno* (Salgado, 1966, p. s.n.)—, la relación entre las fechas de culminación de las versiones canto-piano y canto-orquesta nos indicaría que las partituras canto-piano conservadas no son reducciones en el sentido estricto, es decir, ediciones para piano de la partitura general ya orquestada, funcionales a la ejecución de los ensayos con los cantantes y coros durante el proceso de montaje, sino más bien partituras de piano-conductor que contienen la obra en términos de su conceptualización estructural, armónica, rítmica y melódica definitivas, en una suerte de compresión previa, que será luego expandida en el proceso de orquestación. Es ilustrativo anotar, por ejemplo, que en las partituras canto-piano conservadas, el compositor ha consignado en ciertos casos algunas anotaciones con relación a la orquestación a desarrollarse completamente *a posteriori*. Tal es así, que en algunos segmentos de esas partituras aparecen pentagramas paralelos adicionales a los de una escritura pianística a dos manos. Por ejemplo, el número 12 de la opereta *Ensueños de amor* en la versión canto-piano (Salgado, 1932, p. 59) cuenta con un pentagrama adicional a los pianísticos, en el cual se presenta la escritura de las partes que en la versión orquestal final serán ejecutadas por el arpa. Lógicamente, fragmentos de este tipo tienen una densidad musical de imposible ejecución pianística a dos manos. Esto ha dado lugar a que, en las primeras ejecuciones con piano y voz de algunos fragmentos de las obras líricas para la representación de Salgado, se haya decidido contar con un acompañamiento pianístico a cuatro manos para el abordaje de toda la densidad compositiva consignada en las partituras autógrafas², con el fin de exponerlas en la manera

2 Ese fue el caso del recital *Tras el rasgo lírico de Salgado* presentado en el Teatro Nacional Sucre de Quito el 11 de diciembre de 2007 al conmemorarse treinta años del fallecimiento del compositor como producción de la Compañía Lírica Nacional, fundada y dirigida por Javier Andrade Córdova en el Teatro Nacional Sucre, y con el acompañamiento pianístico a cuatro manos de los maestros Yvonne Schiaffino y Miguel Juárez.

en que han sido legadas por el compositor por haberse tratado en algunos casos de estrenos absolutos.

En tal sentido, como regla general, cabe concluir que, en el proceso de puesta en valor de las obras, para la edición de estas partituras canto-piano se debe considerar la realización de revisiones pianísticas que, estando en concordancia con las partituras canto-piano existentes y con las ediciones de las versiones canto-orquesta, permitan obtener reducciones a piano a dos manos adecuadas a las necesidades de la producción de las puestas en escena. Este proceso fue realizado por el propio compositor solamente para unos pocos fragmentos de sus obras, para los que desarrolló auténticas reducciones canto-piano, revisadas y escritas en limpio a tinta. Cabe mencionar tres ejemplos: el primer acto y la *Escena Guerrera* de la ópera *Cumandá*, y el *Berceuse* de la ópera *El Centurión*.

Períodos de la lírica para la representación de Salgado

La revisión de las cronologías de las partituras, puestas en relación con los ejes temáticos tratados en las obras, da cuenta de una posibilidad de aproximación a este conjunto compositivo por medio de épocas. En nuestra opinión, se evidencian tres posibles períodos:

El primero corresponde al acercamiento inicial de Salgado a la composición de orden lírico para la representación durante la primera parte de los años 30 del siglo pasado. Esta época, en general, está claramente influenciada por la presencia de compañías líricas itinerantes que llegaban al Ecuador con repertorios de ópera, opereta y zarzuela. La creación resultante de esta primera etapa es la opereta *Ensueños de amor*, estrenada en 1932 y ejecutada con un libreto del propio compositor.

Una segunda etapa ocurre cerca de una década y media después. Se inicia con el abordaje del melodrama *Aleandría la Pagana*, cuya partitura canto-piano es terminada en 1947 y se extiende hasta la culminación de la partitura canto-orquesta de la ópera *Cumandá* en 1954. Es una etapa que muestra temáticas y géneros heterogé-

neos y estaría conformada por estas dos obras ya mencionadas y la ópera-ballet *Día de Corpus*. Esta última obra y la ópera *Cumandá* están basadas en temas de carácter nacional. Mientras *Cumandá* se articula a partir de la obra homónima en prosa de Juan León Mera, que es adaptada a libreto operístico por el propio Salgado, la ópera-ballet muestra escenas de las costumbres típicas de la zona andina. Por otro lado, el melodrama *Alejandría la Pagana*, configura un eslabón particular que, ya en el año 1947, culminada la creación de su partitura canto-piano y estrenada la obra en esta versión durante una velada artística en el Colegio Nacional de Señoritas Riobamba (1947 [Nota manuscrita sobre la impresión], s.n.), en la capital de la provincia de Chimborazo, predice el proceso de las tres obras finales de la creación lírica para la representación de Salgado, basadas en temas relativos a la heroicidad de la primera época del cristianismo. El argumento de la obra homónima que sirve de base para la composición, *Alejandría la Pagana*, del dramaturgo colombiano Antonio Álvarez Lleras (s.f., [Portada de la publicación]), tiene, en efecto, lugar en los inicios de la era cristiana. Por otra parte, la orquestación de este melodrama ocurre en 1960, trece años después de haber sido configurada la versión canto-piano y cuando Salgado había emprendido ya lo que denominamos su tercera etapa lírica para la representación formada por las tres óperas finales. Bien puede considerarse, entonces, que el melodrama sirve como un puente relacional entre las segunda y tercera fases.

El tercer período lírico para la representación de Salgado está caracterizado por la homogeneidad temática y formal de las tres obras que lo componen, las óperas *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno*, dedicadas a personajes y situaciones que ponen en relieve la epopeya heroica de los cristianos del primer siglo de nuestra era, quienes, a pesar de sufrir la persecución del Imperio romano, se sacrificaban para difundir su doctrina religiosa. Este período de creación tiene lugar en la plena madurez compositiva de Salgado, quien funge además como libretista de las tres obras. Entre el inicio de la partitura canto-piano de *Eunice* y la terminación de la partitura canto-orquesta de la obra final, *El Tribuno*, median quince años.

En ámbitos musicales del Ecuador se ha propagado la denominación de “trilogía romana” para este conjunto de obras. Considera-

mos, sin embargo, que esta denominación no es la más adecuada. Si bien la acción de estas óperas tiene lugar en la Roma imperial durante el primer siglo de nuestra era, el interés de Salgado no se centra en el mundo imperial romano, sino en su subversión épica por parte de los cristianos proscritos por sus creencias y su rebeldía frente a la decadencia espiritual del Imperio, que estaba en franca contradicción con las propuestas de su creencia. Con el melodrama *Aleandría la Pagana*, Salgado ya había manifestado claramente su interés por el significado de esa doctrina como tema escénico-musical. En tal sentido, nos parece más ajustado a las intenciones del libretista-compositor hablar de las tres óperas como trilogía del heroísmo cristiano o trilogía épico-cristiana.

Los géneros abordados y sus denominaciones

Con relación a las denominaciones genéricas de las obras, resaltan algunas particularidades que requieren nuestra atención, con el fin de aproximarnos a los pensamientos del compositor en relación con sus finalidades creativas.

Ensueños de amor, una opereta

La denominación opereta, dada por Salgado a su obra *Ensueños de amor*, resulta peculiar. Por un lado, se trata de una obra que comparte los elementos satíricos de la opereta parisina, siendo, en este caso, la rancia aristocracia quiteña el objetivo principal de la sátira, al tratarse de una clase social que, todavía en los años 30 del siglo pasado, seguía alardeando de una supuesta pureza de estirpe ibérica y de una sofisticación de costumbres y gustos, cuando en realidad era ya una clase social en decadencia y en franca desventaja tanto financiera, frente a la burguesía en ascenso, como ética, especialmente si se la compara con la intelectualidad mestiza de clase media a la que pertenecía el compositor. Por otra parte, si bien, asimismo, la línea argumental de *Ensueños de amor* marcada por enamoramientos, disputas por celos, reconciliaciones y finales felices, tiene

ciertas similitudes con los enredos propios de algunas operetas vienesas, desde el punto de vista de sus bases estructurales, se deben considerar aspectos que son determinantes. En primer lugar, la obra de Salgado está cantada y hablada en un español que no se despoja de cierto colorido local, lo cual da cuenta de una tendencia a integrar aspectos costumbristas quiteños, asunto que encuentra también su correlato en la música. De esta forma, en segundo lugar, consideramos fundamental la inclusión de ritmos tradicionales ecuatorianos (pasillo, sanjuanito, alza) con preponderancia sobre algunos ritmos de origen foráneo (*fox*, *gavota*) también presentes en la composición. Por tanto, estructuralmente, estas características específicas de la obra develan el interés que en ese momento tiene el autor por destacar lo propio y lo local. Cabe indicar que estos rasgos resuenan con uno de los impulsos fundamentales para la consolidación del género de la zarzuela como forma emblemática del teatro lírico en español, aquel que, según Espín Templado (1996), le brinda a esa expresión el costumbrismo romántico durante el siglo XIX (pp. 127-129).

Al respecto, cabe citar al propio compositor, que en una comunicación remitida al diario *El Comercio* de Quito y publicada el 6 de abril de 1932 responde a las críticas surgidas en contra de su libreto, destacando que “si los argumentos o temas de las obras nacionales quieren tener el color local, el distintivo de nuestra tierra, deben tomarse de nuestro ambiente y estar inspirados en él” (citado por Yáñez, 2005, p. 201). Tomando en consideración estos aspectos, cabría decir que la obra es genéricamente una suerte de *zarzuela ecuatoriana* o más específicamente quiteña.

Alejandro la Pagana, un melodrama

El título genérico que Salgado da a su obra, *Alejandro la Pagana*, tiene por propósito, en nuestro criterio, poner en relieve el énfasis melodramático que adquieren ciertos fragmentos de la obra teatral por medio de la música. En el caso de esta obra, el compositor transforma partes del drama del escritor colombiano Álvarez Lleras en melodrama al sumarle valores musicales a algunos de los segmentos, principalmente los del coro, para los cuales el autor dramático

original había ya propuesto la presencia de la música en la representación. Mirados en conjunto, esos fragmentos musicalizados representan, sin embargo, solo una pequeña parte de la obra dramática total. En consecuencia, el apelativo dado por Salgado a esta obra se remite a aquella práctica desarrollada principalmente en el siglo XIX de musicalizar ciertos momentos de los dramas con el fin de intensificar su impacto emocional en el público, trasladando así uno de los efectos mejor conocidos del género operístico a fragmentos del drama teatral, sin llegar a configurar una obra de tejido y complejidad lírico-escénicos fundamentales.

Día de Corpus, una ópera-ballet

Día de Corpus tiene un argumento dividido en dos actos, conforme indica la partitura canto-piano³, en los cuales tiene lugar la presentación de múltiples danzas con ritmos tradicionales ecuatorianos. La denominación genérica es bastante específica: *Ópera-Ballet en Dos Actos y Cuatro Cuadros Típicos* (Salgado, 1949a, p. s.n.) y nos remite inmediatamente a la ópera-ballet francesa, que tuvo su esplendor y decadencia en el siglo XVIII y en la que es posible encontrar segmentos cantados junto a intermedios danzados, que permitían el lucimiento del *ballet*, la expresión escénica y de entretenimiento predilecta de la corte francesa en aquellas épocas. La denominación *ballet* en el nombre de la obra podría resultar un poco anacrónica, puesto que, adicionalmente a la extinción del género ópera-ballet en el siglo XIX, de manera ortodoxa dicha palabra hace referencia a un tipo específico de codificación dancística, ajena a los bailes tradicionales del Ecuador. En este contexto, el apelativo cobraría sentido si tomamos a esa denominación como un sinónimo de danza. En ese caso, *Día de Corpus* se trataría de una suerte de ópera-danza ecuatoriana.

Cabe decir que, con *Ensueños de amor* y *Día de Corpus*, Salgado propone obras que no se encasillan dogmáticamente en los géneros

³ En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio no reposa ninguna versión canto-orquesta de esta obra.

a los que dicen pertenecer. Son obras que en cierta forma proponen expresiones híbridas a manera de subgéneros novedosos. No obstante, puesto que los géneros no son construcciones individuales, sino expresiones colectivas de una época, aquellas propuestas no alcanzaron a consolidarse, dada la ausencia de un debate y un intercambio con otros exponentes compositivos con visiones propias. Las obras mencionadas culminan, por lo tanto, siendo creaciones con ciertos impulsos fundacionales que no fueron sostenidos por el medio en donde se generaron.

Las óperas: *Cumandá*, *El Centurión*, *Eunice* y *El Tribuno*

En todas las cuatro últimas creaciones líricas de Salgado para la representación, la acción verbal está musicalizada de principio a fin. El compositor propone un fluido de continuidad en el que las participaciones de solistas, ensambles o coros se encadenan unas con otras sin divisiones. Sin embargo, Salgado no entra de manera inflexible en un programa wagneriano con una pretensión de pureza ideal en la fusión de música y drama para la constitución de un *Musikdrama* sostenido en sus interrelaciones por un tejido ortodoxo de motivos conductores, *leitmotifs*. Para Salgado lo lírico y lo dramático son conceptos diferenciados, pero en una dinámica permanente de interacción, por lo que entiende que hay momentos en los cuales el drama puede llegar a destacarse sobre la música y otros en los que puede ocurrir lo contrario, siempre en el marco de una interrelación dinámica y orgánica. Diríamos, por tanto, que las denominaciones responden a una concepción propia del compositor sobre el género operístico, desarrollada en el marco de un contexto histórico poswagneriano.

Las denominaciones relativas a la estructura de actos y cuadros de las obras

Salgado consigna la división en actos de sus obras en todos los títulos. Con respecto a la división en cuadros, también lo hace con excepción de la opereta, el melodrama y la ópera *Cumandá*. Hemos

considerado importante detenernos en este punto, puesto que ofrece una primera idea acerca de los volúmenes escenográficos de cada composición. En general, entre una ópera de un solo cuadro, como por ejemplo *L'heure espagnole*, de Ravel, y otra de cuatro cuadros, como *Carmen*, de Bizet, existen diferencias importantes en el volumen de trabajo de diseño, ejecución escenográfica y costos de producción.

Las denominaciones completas y su división en cuadros de las obras de Salgado son las siguientes:

Tabla 2. División en actos y cuadros de las composiciones líricas para la representación de Luis H. Salgado

Título	División en actos	División en cuadros
1. Opereta <i>Ensueños de amor</i>	Tres actos	Cuatro cuadros ⁴
2. Melodrama <i>Alejandro la Pagana</i>	Cuatro actos	Cuatro cuadros ⁵
3. Ópera-ballet <i>Día de Corpus</i>	Dos actos	Cuatro cuadros
4. Ópera <i>Cumandá</i>	Tres actos	Siete cuadros ⁶
5. Ópera <i>Eunice</i>	Tres actos	Cuatro cuadros
6. Ópera <i>El Centurión</i>	Tres actos ⁷	Cuatro cuadros

Elaboración propia.

4 En la denominación que aparece en las partituras de *Ensueños de amor* no consta la división por cuadros. La estructura de cuatro cuadros se deduce de los materiales orquestales presentes en el archivo y es adoptada en la reconstrucción dramática realizada por Javier Andrade Córdova, con base en la obra teatral de Luis H. Salgado denominada *El parque de los ensueños* (1963).

5 En el título de *Alejandro la Pagana* que aparece en las partituras no consta la división por cuadros. La revisión del drama de Álvarez Lleras (s.f.), que da origen al melodrama de Salgado, determina que la obra tiene cuatro cuadros, uno por cada acto.

6 Indicación en el catálogo de la obra de Salgado en el libro *Compositores de América* (Unión Panamericana-Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, 1958, p. 147).

7 Hay una inconsistencia entre la descripción de la estructura de esta obra en el libreto manuscrito autógrafo y aquella en la partitura autógrafa canto-orquesta. En el libreto (Salgado, 1959a, p. s.n.) se la denomina: "Ópera en un acto y cuatro cuadros", en las partituras: "Ópera Lírica en Tres Actos y Cuatro Cuadros" (Salgado, 1960b, p. 1). El análisis de los espacios y momentos de acción en el libreto da lugar a pensar que la denominación que aparece en las partituras, además de ser posterior, es la más adecuada y definitiva. Las acciones del primer cuadro ocurren en un campamento del general Galba; mientras que los dos cuadros siguientes están estrechamente vinculados uno con el otro: el segundo cuadro ocurre en una cantera, en los exte-

Estas referencias nos dan luces acerca de las dimensiones relativas de las obras, especialmente en referencia a las cuatro finales del mismo género, las óperas. Asimismo, nos permiten aventurar ciertas comparaciones con obras similares del repertorio más frecuentemente ejecutado. En este contexto, debemos mencionar que hay múltiples óperas de tres o cuatro cuadros, no tanto así de cinco o siete cuadros. Podemos señalar, por ejemplo, a *Un ballo in maschera*, de Verdi, y *Les contes d'Hoffmann*, de Offenbach, como ejemplos de obras de cinco cuadros; y a *Sadko*, de Rimsky-Korsakov, o *Thaïs*, de Massenet, como muestras ilustrativas de composiciones de siete cuadros.

Las dimensiones relativas entre las cuatro óperas de Salgado corroboran la información ya existente acerca de los volúmenes compositivos, que proviene del número de páginas de las partituras autógrafas. De todo esto se desprende que *Cumadú* es una obra que sobresale por sus dimensiones extraordinarias. Al respecto conviene recordar la indicación que el propio compositor ofrece sobre este punto a Rodríguez Castelo (1970) a quien confirma —en la conocida entrevista referenciada por el reconocido crítico—, que se trata de una ópera que podría “durar cinco horas” (p. 20). Según estos datos, *El Tribuno*, con sus cinco cuadros, también es una obra de una dimensión mayor a la habitual, que, por su parte, estaría representada por las dos óperas restantes de cuatro cuadros: *Eunice* y *El Centurión*.

Conclusiones

Luis Humberto Salgado no pudo escuchar una gran parte de sus obras escénico-musicales ensayadas e interpretadas, por lo tanto, no las pudo evaluar en circunstancias reales y completas de ejecución; tampoco pudo contar con los soportes que son comunes a las

rios de una catacumba en que los cristianos ejecutan sus ritos y que constituye el espacio de acción del tercer cuadro. Finalmente, el cuarto cuadro tiene lugar en el interior de un templo de Vesta. Estas determinaciones dan lugar a una estructura global de cuatro sitios de acción, de los cuales dos, los intermedios, están vinculados por una continuidad temporal de las acciones, lo que se expresaría más claramente en una designación como ópera en tres actos: el primero de un cuadro, el segundo de dos cuadros, y el tercero de un cuadro.

producciones profesionales de este tipo de obras: directores, intérpretes, repetidores y copistas. Por lo tanto, careció de facilidades para los procesos de ajuste definitivo de sus composiciones, aspecto que debe ser tomado en cuenta para las ediciones funcionales a las puestas en escena.

Ensueños de amor en 1932 y *Aleandría la Pagana* en 1947, estrenadas por Salgado sin las versiones canto-orquesta definitivas, fueron orquestadas respectivamente de manera completa más de una década después de aquellos estrenos: la primera en 1946 y la segunda en 1960. Esto muestra la persistencia del compositor para culminar los procesos de estas obras, a pesar de que en cierta forma habían pasado al archivo luego de esos estrenos.

Asimismo, es de particular significación el proceso cronológico de las dos primeras obras de la trilogía. La primera en ser abordada es *Eunice*. La composición de la partitura canto-piano inicia el 24 de noviembre de 1956 y culmina el 9 de abril de 1961. *El Centurión* aparece como un inserto en medio de ese proceso, pues es compuesta entre los años 1959 y 1960, y prácticamente de corrido. En efecto, la versión canto-piano es terminada el 18 de septiembre de 1959, y la versión canto-orquesta es iniciada apenas un mes y un día después, el 19 de octubre del mismo año. Por lo tanto, la primera ópera de las tres en ser abordada por el compositor es *Eunice*, aun cuando la primera en ser culminada completamente, incluida la orquestación, es *El Centurión*. Por tanto, la secuencia *Eunice-El Centurión-El Tribuno* es una referencia al ordenamiento del impulso compositivo de Salgado, al tiempo que es coherente con el tiempo de la acción teatral. El argumento de *Eunice* tiene lugar en el año 66 de la era cristiana (Salgado, 1962, p. s.n.), la acción de *El Centurión* ocurre dos años después, en el año 68 (Salgado, 1960b, p. s.n.), mientras que *El Tribuno* acaece a finales del “siglo I de la era cristiana” (Salgado, 1971, p. s.n.).

Otro aspecto relevante, adicional al entrecruzamiento de las dos óperas iniciales de la trilogía, es el paso cronológico de la composición canto-piano a la composición canto-orquesta de *El Tribuno*. Dicho proceso resulta un paradigma de continuidad. Así, a día segui-

do de la culminación de la versión canto-piano, el 25 de septiembre de 1966, el compositor inicia la orquestación de la ópera.

Debemos destacar que en las óperas —que abarcan un período de más de 22 años, desde antes de 1949 hasta 1971— se observa cómo el compositor es plenamente consciente de que no vería en vida la luz de sus estrenos y que su producción habría de quedar como un legado para el futuro. Así, por ejemplo, los repartos que Salgado determina para estas obras con listas importantes de solistas vocales y coros, además de cuerpos de danza en todos los casos, y orquestaciones de mucha complejidad, eran imposibles de cubrir en el país en su momento. Cabe añadir que las dos obras de mayor envergadura, *Cumandá* y *El Tribuno*, siguen siendo de difícil realización incluso hoy en día.

La complejidad y el volumen de la creación operística salgardiana y su precario historial de ejecución dan lugar a una hipótesis que proyecta nuevas indagaciones: luego de las tres primeras creaciones —dos de las cuales, *Ensueños de amor* y *Aleandría la Pagana*, solamente alcanzan a estrenarse sin acompañamiento orquestal—, se evidencia un giro en la actitud compositiva de Salgado que daría lugar a sus cuatro obras posteriores, las óperas. Ese momento de bisagra representaría para el compositor simultánea y paradójicamente resignación y liberación. Por un lado, se connota que Salgado se sometió a la dolorosa realidad de que sus obras iban a quedar silenciadas para el público y para sí mismo, dadas las grandes dificultades existentes en el medio para hacerles frente desde la producción. Por otra parte, la envergadura de las óperas denota la ruptura del compositor con los encadenamientos impuestos por esa realidad a su imaginación e impulso operístico de gran aliento. Un estudio comparativo que coloque en relación los reconocimientos del campo lírico para la representación con la información del campo compositivo instrumental, acerca de los volúmenes de composición y el historial de ejecución de las obras, podría afianzar esta hipótesis. Según esta, Salgado transformó la aceptación de su obligado silencio en un impulso para crear e imaginar su música definitivamente mucho más allá del precario medio que lo rodeaba, sin doblegarse más

a las limitaciones locales y colocando como su norte la búsqueda de una trascendencia que, a partir de ese giro, le llevaría a imaginar obras de ímpetu universal que han quedado como legado y reto de realización para las siguientes generaciones.

Bibliografía

- Álvarez Lleras, A. (s.f.). *Aleandría la Pagana, Drama mixto en cuatro actos*. Escuelas Gráficas Salesianas.
- Colegio Nacional de Señoritas Riobamba. (1947, 23 de diciembre) [Nota manuscrita sobre la impresión]. *Velada de Arte*. [Programa de mano]. [Número de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.338].
- Espín Templado, M. (1996). El costumbrismo como materia teatral durante el período romántico. *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*. Bulzoni Editori, 127-134.
- Rodríguez Castelo, H. (1970, 26 de julio). Luis Humberto Salgado, por el mismo. *El Tiempo*.
- Salgado, L.H. (1932). *Ensueños de Amor*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.031/A].
- Salgado, L.H. (1946, 20 de febrero). *Ensueños de Amor*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.030].
- Salgado, L.H. (1947, 3 de junio). *Aleandría la Pagana*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.035].
- Salgado, L.H. (1949, 5 de agosto). *Día de Corpus*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.042A].
- Salgado, L.H. (1949b, 28 de octubre). *Cumandá*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.018A].

- Salgado, L.H. (1954, 25 de diciembre). *Cumandá*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.017A].
- Salgado, L.H. (1959a). *El Centurión*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.026].
- Salgado, L.H. (1959b, 18 de septiembre). *El Centurión*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.025A].
- Salgado, L.H. (1960a, 5 de septiembre). *Alejandro la Pagana*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.034].
- Salgado, L.H. (1960b, 22 de febrero). *El Centurión*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.024A].
- Salgado, L.H. (1961, 9 de abril). *Eunice*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.022].
- Salgado, L.H. (1962, 6 de septiembre). *Eunice*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.021].
- Salgado, L.H. (1963, 7 de agosto). *El Parque de los Ensueños*. [Texto mecanografiado con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.033A].
- Salgado, L.H. (1966, 25 de septiembre). *El Tribuno*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.028].
- Salgado, L.H. (1971, 25 de julio). *El Tribuno*. [Manuscrito autógrafo con nro. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.027].
- Unión Panamericana-Secretaría General de la Organización de Estados Americanos. (1958). *Compositores de América - Composers of the Americas*. Vol. 4.
- Yáñez, Nancy. (2005). *Memorias de la Lírica en Quito*. Ediciones Banco Central del Ecuador.

Biografía de los autores

Pavel Ferrer

Doctor en Artes y Diseño por el Posgrado de Artes y Diseño (PAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestro en Artes Visuales del área de Arte Urbano del Posgrado en Artes Visuales y licenciado en Artes Visuales dentro del Programa de Alta Excelencia Académica en la Academia de San Carlos, de la Facultad de Artes y Diseño (FAD), UNAM. Actualmente es profesor de tiempo completo y tutor del posgrado de la FAD, UNAM. Secretario de Vinculación de la Antigua Academia de San Carlos. Integrante del grupo Investigación + Entorno del PAD de la UNAM. Coordinador de los diplomados de titulación de Publicidad y Marketing Digital, Creación de Apps, Generación de Contenidos para Redes Sociales y Publicaciones Electrónicas en Educación Continua de la FAD, UNAM. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas, bienales, instalaciones, en acciones e intervenciones en torno al espacio público, así como en cursos, talleres, ponencias y coloquios. Ha recibido diversos reconocimientos y becas de instituciones como FONCA, FOECAH, Gobierno del DF, UNAM, entre otras.

Andrey Astaiza

Músico instrumentista (corno francés) y director y docente ecuatoriano. Licenciatura en Corno Francés por la Universidad Estatal de Arizona; tiene una maestría en Corno Francés por la Universidad de Louisville y un doctorado en Ejecución Musical por la Universidad de California en los Ángeles (UCLA). Fue director de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, y rector del Conservatorio Superior Nacional de Música en Quito. Ha participado como director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional en varias ocasiones. Ha participado como solista en Ecuador, Estados Unidos y España.

Diego Benalcázar

Diseñador de sonido, ingeniero de mezcla y grabación, con experiencia en diferentes campos del audio y la academia. Tiene un BA en Producción

Musical y Sonido con un Minor en Música Contemporánea, así como también un MA Audio Production (with Merit) de University of Westminster (Londres, Reino Unido) donde luego trabajó como docente de posgrado en materias de Audio Interactivo y Postproducción de Audio. En el 2013 creó dB Audio Lab, un estudio de postproducción de audio que se especializa en audio interactivo, diseño de sonido, mezcla para cine, televisión y multimedia. Actualmente es docente titular de la Universidad de las Artes. Su investigación se centra en el archivo y memoria sonora, específicamente de paisajes sonoros y objetos sonoros ancestrales.

Silvina Luz Masilla

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad Buenos Aires. Licenciada en Musicología, graduada de la Universidad Católica Argentina, es también profesora nacional de piano por el Conservatorio Nacional de Música. Docente-investigadora categoría 1 de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes y profesora titular regular en cátedras de Historia de la Música Latinoamericana y Argentina. Directora del Área Musicología del Doctorado en Música (UCA), realiza allí docencia de posgrado. Coordinadora del Área Música e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (FFyL-UBA). Autora de varios libros (tres de ellos dedicados a Carlos Guastavino), más de treinta artículos con referato y un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Fue investigadora del Instituto Nacional de Musicología (2010-2016). Ha guiado tesis, becas y adscripciones en UBA, UNCUYO, UNA y CONICET. Actualmente dirige proyectos de investigación en UBA y UNA. Desde 2019 es integrante fundadora del Grupo de Trabajo Música y Periódicos, de la Rama para América Latina y el Caribe, de la Sociedad Internacional de Musicología. Es socia fundadora de la Asociación Argentina de Musicología cuya comisión directiva presidió en 2015-2016.

Rubén Riera

Guitarrista y compositor electrónico, profesor titular de la Universidad de las Artes, con un Ph. D. en Humanidades de la Universidad Central de Venezuela; maestría en Música de la Manhattan School of Music de Nueva York; posgrados en Música Antigua y Continuo en The Guildhall School of Music and Drama en Londres; y licenciatura en Guitarra Clásica del Real Conservatorio de Música en Madrid. Actualmente forma parte

del grupo @untrielectrico junto con Meining Cheung y Adina Izarra con quienes realiza obras mixtas electrónicas y electroacústicas.

Marianela Arocha

Pianista, compositora y docente venezolana. Recibe el título de maestría en Bellas Artes mención Ejecutante y Profesora de Piano en la Academia Musical de Rusia Gniesinj y magíster en Música mención composición de la Universidad Simón Bolívar en Venezuela. Actualmente cursa estudios de doctorado (Ph. D.) en Composición en la Pontificia Universidad Católica de Argentina. En el año 2023 fue ganadora del concurso público Composición, Lanzamiento y Circulación de Obra Académica organizado por el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), Ecuador. Ha sido laureada en el Concurso de Composición El Sistema/Radio France al ser seleccionada su obra *Retablos* para ser grabada por la Orquesta Filarmónica de Radio France. Recibe mención honorífica en el III Concurso de Composición de la Universidad Simón Bolívar y mención honorífica del Premio Municipal de Música en Venezuela. Ha participado en congresos y festivales internacionales de música como pianista, compositora y conferencista en Venezuela, Rusia, Argentina, Cuba, Ecuador, España y Estados Unidos, así como en proyectos culturales y de investigación realizando diversas publicaciones académicas. Sus obras han sido interpretadas en numerosos países. Actualmente es docente de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja, forma parte del proyecto de investigación “Repertorio pianístico ecuatoriano, capítulo Loja”.

Ángeles Herrera Buste

Docente, investigadora, músico-compositora. Miembro de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas. Ha realizado estudios de música y canto popular en la Escuela del Pasillo Nicasio Safadi. Posee formación continua en pedagogía, cerámica ancestral, composición, improvisación vocal y recursos autóctonos para la composición. Realizó un posgrado en Composición Musical y Artes Sonoras en la Universidad de las Artes de Guayaquil. Varias de sus creaciones sonoras utilizan instrumentos precolombinos como flautas y ocarinas a más de la voz y medios digitales. Estas piezas han sonado en diferentes espacios en el Ecuador y en varios festivales en países como Venezuela, Colombia, México y Bolivia. Ha brindado talleres de canto, cerámica y elaboración de máscaras con iconografía precolombina para niños y jóvenes. Continúa en

la creación de imaginarios sonoros inspirados en la memoria sonora ancestral.

Meining Marcela Cheung Ruiz

Tiene una maestría en Música en Sonido y Grabación de la Universidad McGill de Montreal y es docente de la carrera de Producción Musical de la Universidad de las Artes. En sus escritos reflexiona acerca de la producción musical y la escucha. Sus actividades de investigación incorporan la improvisación en la música electrónica con diversos instrumentos, así como la interpretación en el piano del repertorio clásico y latinoamericano. Es miembro del ensamble Un Trío Eléctrico conformado por Adina Izarra y Rubén Riera.

Ángela Arboleda Jiménez

Se licenció en Comunicación Social y en Publicidad y Mercadotecnia (Universidad de Guayaquil). Estudió en el Centro Cultural Sarao. Fue parte del grupo Danzasur, del ensamble Culebra Cascabel y del taller literario de Miguel Donoso, con quien editó *Mensaje en una botella* y *Nadie sabe qué hará mañana*. Aparece en *El desafío de lo Imaginario e Historias bajo el árbol* (antologías Ecuador-Perú), entre otras. Sus últimas publicaciones: *Tuétano* y *Esa mujer es la muerte*. Como directora de Corporación Cultural Imaginario crea el Encuentro Internacional de Narradores Orales “Un cerro de cuentos”, el Encuentro Internacional Infantil y Beca de Formación de Narradores Orales Infantiles “Un cerrito de cuentos” y las Jornadas de Oralidad y Docencia “Todo lo que inventamos es cierto”. En este campo ha publicado: *Leyendas y tradiciones orales del Ecuador*, *Cuentos de abuelos y cirguélas* y *Había una vez en Samborondón*.

Gerardo Valero Sánchez

Es licenciado y magíster en Filosofía por la Universidad del Zulia (LUZ), candidato a doctor en Filosofía por la Universidad de los Andes, Venezuela. Es profesor de Filosofía en la misma universidad, miembro del Grupo de Investigación en Filosofía de la Música. Ha publicado diversos artículos sobre filosofía y literatura a nivel nacional e internacional, entre ellos: “La visión de lo sagrado: Religiosidad en Hölderlin y Nietzsche” (*Revista de Filosofía*, Universidad Industrial de Santander, 2019); “La seriedad de la risa: el valor de la comedia aristofánica en la actualidad” (*Apuntes Filosóficos*, UCV, 2021); y “Literatura y música:

dos caminos para fortalecer la filosofía de la educación” (*Revista Scitus*, UNET, 2022).

José Manuel López D' Jesús

Doctor en Filosofía, escritor, músico y profesor de la Universidad de Los Andes. Ha ganado el premio de Poesía Gelindo Casasola, concedido en las Jornadas de Creación Literaria ULA 2010, y obtuvo en el 2014 mención honorífica en el Concurso de Creación Literaria de la Dirección de Asuntos Estudiantiles de la Universidad de Los Andes (DAES) por su libro *La liturgia*. Ganador del Concurso Ecos de la Luz (2019). Ha publicado las *plaquettes Sinestesia disonante* (2012), *Réquiem* (2013) y el libro *Relicario* (2020), los tres por la editorial chilena Los Poetas del 5. Además, publicó el poemario *El jardín de los desventurados* (Fundación La Poeteca, 2018) y *Vestigios* (Editorial Palindromus, 2021). Su más reciente poemario, *Diario de una huella*, fue editado por el Taller Blanco Ediciones (2023). Forma parte de *Amanecemos sobre la palabra: antología de poesía joven y reciente venezolana* (Team Poetero, 2016), *Me gobierno* (LP5, 2020) y de la antología Especial de poesía venezolana (Fundación Pablo Neruda, 2021). Ha publicado los libros de ensayo: *La filosofía de la música en Schopenhauer* (Editorial Académica Española, 2017), y *Visionarios del ruido* (UArtes Ediciones, 2022). Ha participado como conferencista en la Universidad de Loja, la Universidad del Atlántico y la Universidad de Pamplona con temas enfocados en la filosofía, la cultura y la música. Es autor de varios artículos relacionados con temas de filosofía y música, como “Mozart orquestado por Schopenhauer” (*Revista Internacional de Filosofía Voluntas*, Universidad de Sao Pablo).

Adina Izarra

Compositora venezolana, actualmente coordinadora de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Adina posee un Ph. D. de la Universidad de York, en Inglaterra, y una maestría en Postproducción Digital Audiovisual de la Escuela Politécnica del Litoral (Espol).

Actualmente forma parte del grupo @untrioelectrico junto con Meining Cheung y Rubén Riera con quienes realiza obras mixtas electrónicas y electroacústicas.

Danhia Anahí Espinoza Celi

Licenciada en Artes Musicales graduada en la Universidad Nacional de Loja (2024). Ha cursado talleres, seminarios y cursos acorde a su perfil profesional. Formó parte del equipo de investigación del proyecto de implementación de un sistema de enlace web entre el arte urbano muralístico lojano y los perceptores, denominado Caminart-Ec, de la Universidad Nacional de Loja. Su campo investigativo se enfoca en el análisis iconográfico musical de aquellas obras escultóricas y muralísticas que poseen elementos musicales, obteniendo de ello como producto artístico un catálogo audiovisual que contiene toda esta información.

María José Sotomayor Viñan

Licenciada en Arte y Diseño por la Universidad Técnica Particular de Loja (2014) y licenciada en Ciencias de la Educación mención Instrumentista Pedagoga por la Universidad Técnica de Manabí (2015); máster en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla, España (2018). Docente de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja desde el 2019. Violinista en el grupo de cámara de docentes de la Universidad Nacional de Loja. Su práctica artística se desenvuelve en la dualidad de la plástica y la música; por lo que su línea investigativa se encuentra en la búsqueda constante de esta combinación, la música (sonidos) con las artes visuales. Su trayectoria artística desde el año 2013 hasta la actualidad comprende algunas exposiciones colectivas e individuales. Forma parte del equipo de investigación Caminart-Ec de la Universidad Nacional de Loja.

Xavier Barnuevo

Artista plástico y docente universitario. Licenciado en Artes con especialidad en Pintura y Diseño por la Universidad Técnica Particular de Loja, magíster en Estudios del Arte por la Universidad de Cuenca. Exvicerrector del Instituto Tecnológico Juan Montalvo. Miembro activo de la Asociación de artistas plásticos y visuales de Loja. Su trayectoria artística desde el año 1995 hasta la actualidad conjuga varias exposiciones colectivas e individuales, periodo en el que se le otorgan varias menciones y reconocimientos.

Posee varios cursos, talleres y seminarios acordes a su formación profesional y a la investigación. Docente universitario desde el año 2013 y director del proyecto de investigación Caminart-Ec de la Universi-

dad Nacional de Loja, lo que ha generado varios artículos científicos y la coautoría de un capítulo del libro sobre teoría y práctica en investigación educativa, 2020, además es doctorando por la Universidad del País Vasco en el Programa de Investigación en Arte Contemporáneo.

Amanda Quesada

Cantautora costarricense, fusiona su pasión por la música con un sólido bagaje académico. Posee un bachillerato en Enseñanza de la Música de la Universidad de Costa Rica y otro en publicidad de la Universidad Latina de Costa Rica. Actualmente cursa la maestría en Gerencia de Proyectos del Instituto Tecnológico de Costa Rica y está a punto de graduarse en la Maestría en Estudios de las Mujeres, Géneros y Sexualidades de la Universidad de Costa Rica, con un proyecto de investigación listo para su defensa este año. Amanda ha estado bastante comprometida en la escena cultural costarricense como activista incansable por los derechos del sector artístico. Actualmente lidera proyectos y coordina la comisión de mujeres compositoras en la junta directiva de la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM). Su enfoque radica en la defensa de los derechos de las personas compositoras y en lograr el reconocimiento de la labor de las mujeres en las distintas áreas en que se desenvuelven dentro de la industria musical costarricense. Ha desempeñado roles clave como coordinadora o moderadora en diversos encuentros que exploran el papel fundamental de las mujeres en este ámbito.

Lucía Figueroa

Pianista, articulista, escritora, gestora cultural, doctoranda en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Argentina Santa María de los Buenos Aires. Magíster en Gerencia y Liderazgo Educacional; ingeniera en Sistemas; licenciada en Ciencias de la Educación, mención Instrumentista; tecnóloga musical (piano); cuenta con un diplomado internacional en Artes e Investigación; exrectora del Conservatorio SBC; actualmente docente investigadora de la UNL; editorialista del diario digital *La Hora*³²; y docente del CSBC. Ha publicado dos obras literarias: *Prejuicios de una adolescente* y *Abstracciones que pululan en invierno*; así como artículos científicos en revistas indexadas y editoriales de opinión. Ha participado en recitales dentro y fuera de la ciudad, como solista o en ensambles; conformó la Orquesta Sinfónica del CSBC,

Coro de Cámara de la UNL y del HCPL, y la Compañía de Ópera Loja. Ha compuesto música para documentales; fue guionista del cortometraje de *stop motion* *El último roble caído* del Ministerio de Cultura. Editora de la revista *Auroral* del CSBC; fue autora de la obra *Loja hidalga y cultural* por el bicentenario de Loja. Es miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en donde fue parte del directorio. Ha realizado ponencias en encuentros internacionales y nacionales. Cuenta con importantes reconocimientos.

Elsi Alvarado

Docente, pianista, gestora cultural e investigadora con más de 38 años de experiencia profesional. Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Ha participado como ponente, organizadora y moderadora a nivel local, nacional e internacional. Directora de Educación, Cultura, Deporte del Municipio de Loja 2016–2018. Representante principal de la Asamblea del Sistema de Educación Superior 2014–2016. Exrectora del Conservatorio Superior. En Mineduc, forma parte del equipo curricular para elaborar la Figura Profesional de Música. Integrante del Equipo de Determinación de las Áreas Académica y Jurídica de las Instituciones de Educación Superior del país, CONESUP 2009. Miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ha publicado artículos científicos y forma parte de agrupaciones a nivel local y nacional. Ha compuesto canciones infantiles, himno al jardín Gotitas de Miel y miniaturas musicales para piano. Reconocimientos: FIAVL 2016; Cátedra Unesco Cultura y Educación para la Paz, proyecto Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja; mérito Investigación Científica y Aporte a la Comunidad, UNL. Actualmente es maestra de piano en el Conservatorio SBC y docente investigadora de la Universidad Nacional de Loja; trabaja en el proyecto de investigación “Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género a partir de la creación de las escuelas de arte”.

Alexis Ariel Escudero Mogrovejo

Licenciado en Artes Musicales por la Universidad Nacional de Loja, compositor y actual productor musical de Villamusic Recording. Ha formado parte de varias agrupaciones locales, tanto académicas como populares, ejecutado una gran variedad de géneros musicales como *rock*, *folk*, *worship*, *jazz*, son cubano, merengue, etc., destacándose en instrumentos como el piano, la guitarra, el bajo y la percusión. Además, ha lanzado

varios *singles*, un EP y dos álbumes en tiendas digitales bajo el seudónimo de Blyte. Es un músico con gran afición por los recursos jazzísticos y su posibilidad de plasmarse dentro de la música “cotidiana”.

Carlos Caballero

Doctor en Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Es magíster en E-Learning, especialista en Postproducción Musical y maestro en Guitarra de la Universidad de Antioquia. Se ha desempeñado a lo largo de su vida profesional como productor musical para sellos independientes y comerciales como Discos Fuentes, Codiscos, Miami Records y Mock'n Roll. Es docente de tiempo completo de la Institución Universitaria (ITM) desde hace más de diecisiete años, impartiendo cursos como Historia del Audio y la Grabación y Grabación y Producción Musical. Actualmente ocupa el cargo de decano de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM, es además integrante de la agrupación de rock tropical Afrosound.

Luis Pérez Valero

Doctor en Música por la Universidad Católica Argentina (UCA). Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música (Instituto Universitario de Estudios Musicales). Ha escrito más de quince artículos académicos en revistas académicas de Hispanoamérica. Es docente e investigador en la Universidad de las Artes (Ecuador) y forma parte del equipo de trabajo del Oxford Bibliographies Online de la Oxford University Press.

David de los Reyes

Actualmente es docente a tiempo completo contratado en la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador), adscrito al Departamento de Estudios Transversales. Tiene una maestría y un doctorado en Filosofía. Músico graduado del Conservatorio Juan José Landaeta (Caracas, Venezuela) como profesor ejecutante en Guitarra Clásica por el maestro Antonio Lauro. Estudios posdoctorales en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Profesor invitado en las siguientes universidades: Universidad de los Andes (Mérida), Universidad Metropolitana (Caracas), Universidad Católica Andrés Bello (Caracas), Universidad de la Saboya (Francia), Universi-

dad de Sant Gallen (Suiza), Universidad Nacional de los Andes (Bogotá). Ha publicado obras como *El calidoscopio Mediático*, *Dios, Estado y religión*, *El espacio y su gesto*, *La música en Friedrich Nietzsche*, *Genealogía del dolor*, *De Tiranos*. *El Tirano en la filosofía clásica griega* (2020), *De Estética. Ensayos de estética, virtualidad, arte y naturaleza* (2021), *El Sonido, el Silencio. Ensayos sobre estética y filosofía de la música* (2023), entre otros; además de múltiples artículos arbitrados en revistas especializadas. Tiene grabados varios CD con obras clásicas de la guitarra latinoamericana (Lauro, Villa-Lobos, Barrios, etc.) y de su autoría. También distintas obras de compositores del barroco y románticos. Coordina el blog *Filosofía Clínica* desde el 2008: <https://www.filosofiaclinicaucv.bogspot.com>.

Roger Fabricio Márquez Barrera

Artista empírico de vasta trayectoria. Inició en el coro de la Universidad Técnica Particular de Loja, donde se mantuvo por cerca de cinco años, participando en varios eventos locales e internacionales. Posteriormente fue seleccionado para formar parte del coro profesional del Gobierno Provincial de Pichincha, Coro Pichincha; allí permaneció por dos años, participando en diferentes festivales y concursos alrededor del país y a nivel internacional, en España y Austria, donde recibió como coro varios reconocimientos. En el año 2016 realizó el lanzamiento de su primer disco de canciones inéditas llamado *SUEÑOS* y en el año 2019 lanzó su segundo disco, *DESDE EL CORAZÓN*. Además, fue ganador del Concurso de Composición Musical Fondo Permanente de Difusión de Creaciones Musicales Tulio Bustos Cordero, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja en el año 2022; además recibió un reconocimiento por parte del Parlamento Andino. Durante seis años trabajó como profesor de música en el colegio San Gerardo y profesor de canto en la academia Santa Cecilia. Desde el 2021 hasta la actualidad, se desempeña como profesor del Club de Música de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Efraín Rendón Ardila

Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Estudiante de la Especialización en Educación Musical del Conservatorio del Tolima. Docente ocasional de tiempo completo del Conservatorio del Tolima, miembro del Comité de Investigación del Conservatorio del Tolima como secretario e investigador activo de la institución. Asesor y director de trabajos de grado en el Conservatorio del Tolima y miembro del grupo de in-

vestigación Aulos, categoría C en Minciencias. Experiencia como docente de aula durante ocho años, cinco de ellos en secundaria y tres como docente universitario. Coeditor en los últimos dos años de la revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima. A nivel profesional también acompaña la docencia como corrector de estilo, escritor, crítico literario y periodista cultural, siendo el redactor de las notas al programa del Conservatorio del Tolima y docente orientador del semillero de periodismo cultural en el que participan estudiantes del Conservatorio del Tolima y la Universidad de Ibagué.

Luis Eduardo Gómez Sánchez

Magíster en Psicopedagogía Clínica Inclusiva de la Universidad de León (España), estudió violonchelo en Caracas con Florian Ebersberg y se licenció como Músico en la Universidad del Valle en Cali. Participó en las clases magistrales de Arturo Bonucci, Phillipe Muller, Boris Pergamenschikov, Frans Helmerson, Pieter Wispelwey, Dominique de Villencourt, Emilio Colón y Thomas Landschoot, así como de dirección orquestal con Francesco Belli, Germán Gutiérrez y Patricio Alomoto. Fue miembro estable en orquestas sinfónicas en Venezuela, Colombia, Perú y Ecuador, actuando como solista y repertorista de cámara. Investigó en dramaturgia para el teatro La Máscara y para Esquina Latina de Cali. En 2010 creó el proyecto Casa Talento de las Artes, orientado a la estimulación artística integral infantil; en LOJADANZA, es director académico de los seminarios de artes escénicas (siete ediciones); y en Superficies-Fundación Casa de Artes como investigador. Como productor y director artístico incluye la fábula musical *Martín en la ciudad dormida* (Piura); *Saraguro: Historia de Toa y Manco* (FIA-VL, 2018); y *Débora: otra mirada a la novela de Pablo Palacio* (2022). En la actualidad, ejerce como *coach* familiar para Casa de Artes, y es docente del Conservatorio Superior Salvador Bustamante Celi desde 2014.

Chemary Larez Castillo

Musicóloga, docente universitaria y violista venezolana radicada en Ecuador. Magíster en Musicología Latinoamericana por la Universidad Central de Venezuela y doctora en Música por la Universidad Católica Argentina. Se ha desempeñado como investigadora y especialista cultural del instituto de Artes Escénicas y Musicales de Venezuela. Ha participado en numerosos encuentros de investigación nacionales e internacionales como ponente, conferencista y organizadora. Tiene

publicados libros y artículos en áreas afines a la musicología histórica, edición crítica y catalogación de archivos musicales. Desde el 2018 se desempeña como docente investigadora de la Universidad Nacional de Loja, en la carrera de Artes Musicales y como directora de los proyectos de investigación titulados “Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y XX en la ciudad de Loja”, “Repertorio pianístico ecuatoriano, capítulo Loja” y “Biblioteca latinoamericana de música para piano”. Es coordinadora del grupo de investigación y producción artística G-IPA-UNL. Actualmente es Miembro de la Red de investigación en artes REDINART, Latin American Studies Association (LASA) y de la International Society of Musicology (IMS).

Sebastián Yáñez

Es egresado de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Internacional de la Rioja, maestría en Investigación Musical. Desde 2018 ha trabajado como docente de piano e intérprete de música popular, dedicándose a la investigación cultural y artística desde 2021. Entre sus principales intereses investigativos se encuentran la semiología musical, análisis de la interpretación, investigación cuantitativa en música nacional, *music information retrieval*, entre otros. Actualmente se dedica a la compilación de corpus musicales de música ecuatoriana con el fin de extraer información útil para el análisis informático con inteligencia artificial.

Javier Estuardo Andrade Córdova

Docente investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (UCE), Quito. Licenciado y máster en Dirección de Ópera (Universidad de la Música y el Teatro, Múnich, Alemania). Máster en Artes del Espectáculo Vivo (Universidad de Sevilla, España), Licenciado en Educación (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito). Diplomado Superior en Mediación Cultural (CLACSO, Argentina). Candidato a Doctor en Artes (Universidad Nacional de las Artes, Argentina). De 2004 a 2008 fue director artístico escénico del Teatro Nacional Sucre. De 2006 a 2008 fue director-fundador de la Compañía Lírica Nacional. De 2009 a 2011 se desempeñó como director artístico del Teatro Bolívar. Profesor contratado y/o invitado de Universidad de Cuenca, Ecuador; Academia Superior Athanor, Burghausen, Alemania; Universidad de Sevilla-Teatro de la Maestranza, España; Conservatorio Superior

de Shenyang, China; Conservatorio Superior-Universidad Nacional de Colombia; Conservatorio Superior de Córdoba-Universidad Provincial de Córdoba, Argentina; Teatro del Libertador San Martín, Córdoba, Argentina. Ha realizado y participado en espectáculos en Festival Vocal de Salzburgo 2012, Austria; Festival Ópera al Parque 2013 y 2014, Colombia; Festival de Música Española 2018, Sevilla, Cádiz y Jerez, España; Festival Mozartiano 2006, Teatro Nacional Sucre, Quito; Echtzeithalle Festival, 2002-2003, Múnich, Alemania; y en teatros de Austria, China, Colombia, Suiza, Italia, España, Alemania, Perú, Cuba y Ecuador.

Una coedición de la Universidad Nacional de Loja
y la Universidad de las Artes del Ecuador,
Guayaquil – Loja, julio de 2025.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.



1859



Universidad
Nacional
de Loja



Universidad
de las Artes



9 789942 671202