

TRABAJOS DE GRADO DESTACADOS DEL PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

Evento realizado en Bogotá
en 2015, 2016, 2018 y 2020

Memorias y proyección

Proyecto Curricular
de Artes Musicales



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

TRABAJOS DE GRADO DESTACADOS DEL PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

Evento realizado en Bogotá
en 2015, 2016, 2018, 2020

Memorias y proyección



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Proyecto Curricular
de Artes Musicales

*Trabajos de grado destacados del
Proyecto Curricular de Artes Musicales*

Evento realizado en Bogotá
en 2015, 2016, 2018, 2020

Memorias y proyección

Myriam Arroyave Montoya
Editora

Primera edición, febrero de 2022

© UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Facultad de Artes ASAB, 2022

Giovanny Mauricio Tarazona Bermúdez
Rector

Mirna Jirón Popova
Vicerrectora Académica

Elverth Santos Romero
Vicerrector Administrativo y Financiero:

Andrés Rodríguez Ferreira
Decano Facultad de Artes ASAB

William Ricardo Barrera Tacha
Coordinador Proyecto Curricular de Artes Musicales

Gloria Millán Grajales, Efraín Franco Arbeláez,
Myriam Arroyave Montoya
Área Trabajos de Grado

Myriam Arroyave Montoya
Coordinadora del Área Trabajos de Grado

Diego Alberto Valencia
diegoavalencia@gmail.com
Producción editorial

*Impreso en Colombia por
La Imprenta Editores
Printed in Colombia*

Prohibida la reproducción, total
o parcial, por cualquier medio,
sin permiso del editor

CONTENIDO

- 7 **TRABAJOS DE GRADO DEL PCAM - INTERACCIONES**
Myriam Arroyave
- 15 **RESPIRA, RESPIRA, IMPROVISA NATIVA: NUEVAS FORMAS DE
INTERPRETAR LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA COLOMBIANA**
Andrés Corredor
- 25 **VINCULACIÓN EN EL PROYECTO GRUPO DE CREACIÓN PASARELA.
REENCUENTRO CON MI VIOLÍN: UNA EXPERIENCIA DE SONORIDADES
PARA LA PERFORMANCE. REFLEXIONES ACERCA DEL TRABAJO**
Erika Carolina Sáenz Burdón
- 34 **REVISITA A MI TRABAJO DE GRADO: CATÁLOGO DE
LA OBRA DEL ARTISTA RYUICHI SAKAMOTO (2016)**
Andrés A. Rojas Galeano
- 47 **LA FORMACIÓN MUSICAL EN DIÁLOGO CON LA ACADEMIA**
Liliana del Pilar Flechas
- 55 **DIGITALIZACIÓN Y CATALOGACIÓN DE MÚSICA DE SIETE ARTISTAS
DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PRESENTES EN EL FONDO
DE DOCUMENTOS SONOROS ANTONIO CUÉLLAR**
José Camilo Rubio Gaviria
- 65 **LA RESISTENCIA DE LA MUJER EN LA MÚSICA: ANDREA ECHEVERRI,
UNA VOZ DE ARRUGAS, CANAS Y CERTEZAS**
Liliana Marcela Rodríguez
- 80 **CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ANÁLISIS MUSICAL Y POÉTICO
DE CINCO PASILLOS ECUATORIANOS. INFLUENCIA DE LA POESÍA
MODERNISTA ECUATORIANA EN SU ORIGEN**
Camilo Rosero
- 86 **EL VIOLÍN DE VÍCTOR JULIO CHURUGUACO CAMACHO. UNA MIRADA
A LA MEMORIA MUSICAL DE LA SOCIEDAD FUNZANA DEL SIGLO XX**
Jorge Alexander Caho Arciniegas
- 95 **PLAN PARA LA IMPLEMENTACIÓN DE UNA ACADEMIA MUSICAL MÓVIL**
Jonathan Emanuelle Rojas

- 102 **APOORTE INTERPRETATIVO DEL BAJISTA SALVADOR CUEVAS A LA
SALSA Y EL JAZZ AFROCUBANO, UNA EXPERIENCIA INVESTIGATIVA**
Lucía Alejandra López Mejía
- 111 **INVESTIGACIÓN EN MÚSICAS TRADICIONALES Y SU IMPACTO
EN LA VIDA PROFESIONAL Y PERSONAL: ANÁLISIS DEL CASO
DEL TRABAJO “LA GUITARRA EN LA MÚSICA COSTEÑA PERUANA”
Y SUS ALCANCES PARTICULARES DENTRO Y FUERA DE LA ACADEMIA**
Óscar Armando Celis González
- 122 **PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS, LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL
Y LA SONORA CORDOBESA EN LA COLECCIÓN ANTONIO CUÉLLAR:
DIGITALIZACIÓN, CATALOGACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN**
Marcela Silva
- 128 **OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL DIPLOMADO
DE FORMACIÓN MUSICAL NIVEL MEDIO 2017
MINISTERIO DE CULTURA - REGIÓN CARIBE, MORROA, SUCRE**
Estefanía Puello Guevara
- 135 **ANÁLISIS DE 2 OBRAS DE LA BANDA ANIMALS AS LEADERS
Y APORTES INTERPRETATIVOS PARA LA GUITARRA ELÉCTRICA
DENTRO DEL CONTEXTO DEL DJENT**
Juan Camilo Merchán Ríos
- 143 **INCERTIDUMBRE Y SORPRESA DISEÑADA
LA EXPECTATIVA COMO ASPECTO FUNDAMENTAL
EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL**
Jhon Jairo Montañez González

TRABAJOS DE GRADO DEL PCAM INTERACCIONES

Myriam Arroyave

mdarroyavem@udistrital.edu.co

Proyecto Curricular de Artes Musicales

Facultad de Artes ASAB

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

En el Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM), actor importante y reconocido en el ámbito de la formación musical de la ciudad, la región y el país, se han formado músicos que han contribuido con sus prácticas y reflexiones a la configuración del amplio panorama musical que tiene Colombia. En torno del trabajo de grado, requisito académico para todos los estudiantes de pregrado de la Universidad Distrital, se configuran espacios privilegiados de encuentro y conversación alrededor de los intereses de los estudiantes y de los docentes. En los documentos de trabajo de grado del PCAM, desde el año 1998, se han consignado unas formas de hacer y de reflexionar alrededor del campo de la música que, desde muchos puntos de vista, son específicas y representativas de nuestro colectivo académico. En ese proceso se ha configurado una comunidad, en la cual el conocimiento específicamente (aunque no sólo) musical cumple la función de elemento integrador de una colectividad que aprende. En la realización de los trabajos de grado convergen flujos de pensamientos que orbitan alrededor de diversas prácticas musicales (interpretativas, creativas, pedagógicas, investigativas), así como de las músicas, sus creadores, sus intérpretes, sus gestores; las maneras de abordar y de desarrollar las problemáticas muestran la forma específica y particular que tiene esta comunidad de posicionarse frente al mundo musical, cultural y social.

Un estudiante del PCAM concreta su trabajo de grado durante su tránsito por cuatro

asignaturas de carácter obligatorio, que se desarrollan de manera secuencial entre el sexto y el noveno semestre del *pensum*, las cuales configuran el Área de Trabajos de Grado: Anteproyecto de Trabajo de Grado, Proyecto de Trabajo de Grado, Trabajo de Grado I y Trabajo de Grado II. El eje didáctico del área es la investigación formativa, la cual trae a un primer plano diversas estrategias de enseñanza y aprendizaje de la investigación. Durante el tiempo de desarrollo de las dos primeras asignaturas, cada estudiante plantea un problema, indaga en literatura relacionada, busca y revisa situaciones similares, recoge datos, los organiza y los interpreta, enuncia y propone soluciones que se plasman de manera escrita en el Proyecto del Trabajo de Grado (PTG). En las asignaturas Trabajo de Grado I y II, el estudiante materializa las ideas expuestas en el documento PTG; es así como, con el acompañamiento de un profesor, el estudiante refina la conceptualización y la argumentación, y plasma sus ideas en un documento escrito y, en algunos casos y según la modalidad de trabajo de grado, consolida un producto creativo que da cuenta de esa reflexión y concreción de las ideas musicales y/o artísticas. De este modo, la investigación formativa en estos espacios es un proceso exploratorio que forma en la lógica y las actividades propias de la investigación en el campo de las artes y que se traduce en la búsqueda de necesidades, problemas, hipótesis, metodologías, etc., dirigidas a estructurar proyectos de investigación, de

investigación-creación o proyectos que conducen a la transformación en la acción práctica en el arte, particularmente en la música.

Las actividades, estrategias, documentos, normatividades y desarrollos del Área de Trabajos de Grado forman parte de las discusiones el Grupo de Trabajo del Área de Trabajos de Grado del PCAM.¹ En esta publicación, cuya realización es impulsada por este grupo de trabajo, quince egresados del PCAM revisitan sus trabajos de grado; en algunos casos, dan una versión resumida del proceso, en otros, de los resultados o de la proyección que los mismos tuvieron en la vida profesional de cada autor. A la fecha, se tiene el registro de 778 trabajos de grado realizados a lo largo de más de dos décadas de vida del PCAM; de estos, 506 se encuentran inscritos en el Repositorio Institucional de la Universidad Distrital (RIUD).² Los trabajos de esta selección fueron recomendados por docentes que cumplieron el papel de director del trabajo de grado, de evaluador, o que leyeron y/o asistieron a la socialización del mismo y que consideran que es un trabajo notorio; de la misma manera y previamente, los (entonces) estudiantes participaron como ponentes en una de las cuatro versiones del *Evento Trabajos de Grado Destacados del PCAM* (2015, 2016, 2018 y 2020). De este modo, esta primera publicación es muestra de la producción académica realizada en el Área de Trabajos de Grado y también cumple la función de memoria escrita del evento mencionado.

En la presentación de los artículos que se incluyen en este libro, en lugar de seguir el imaginario de la singularidad del autor de cada texto, queremos acentuar la dimensión colectiva que implica la concreción de un trabajo de grado, haciendo énfasis en algunas de las

interacciones y relaciones que se producen en esa actividad académica común a todos los estudiantes y muchos de los profesores del PCAM.

Interacción 1.

Modalidades de trabajo de grado

En el Acuerdo 038 de julio del 2015, el Consejo Académico reglamenta los trabajos de grado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En este documento son presentadas y definidas siete Modalidades de Trabajo de Grado pertinentes a todos los programas de formación profesional: Pasantía, Espacios Académicos de Posgrado, Monografía, Investigación-Innovación, Creación o Interpretación, Proyecto de Emprendimiento y Producción Académica. En la selección que se presenta en esta publicación no están representadas las modalidades Espacios Académicos de Posgrado (no exige la presentación de un documento) y Producción Académica (no se ha desarrollado en el PCAM ningún trabajo en esta modalidad).

Dos de los trabajos de grado de este compendio se presentaron en la modalidad *Pasantía*, la cual implica la elaboración de un trabajo teórico-práctico que se concreta en una práctica social, empresarial o de introducción al quehacer profesional en la música, que hace el estudiante en diferentes tipos de instituciones (Acuerdo 038). Lilibian Flechas realizó su pasantía en el marco del Diplomado de Iniciación Musical ofrecido por el Ministerio de Cultura de Colombia y dirigido a profesores de música; en este caso, la estudiante participó del diplomado, observó y sistematizó la experiencia pedagógica de profesores de escuelas de música y de bandas del departamento de Boyacá. Marcela Silva realizó labores de digitalización, catalogación y transcripción del Archivo Antonio Cuéllar, uno de los archivos sonoros alojados por el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas de la Facultad de Artes ASAB.

En esta selección se incluyen siete trabajos de grado presentados en la modalidad *Monografía*, caracterizada por el ejercicio

1. Desde el año 2019, el grupo de trabajo está formado por los profesores Gloria Millán, Efraín Franco y Myriam Arroyave.

2. Se toma como fecha de referencia el mes de diciembre del 2021. Se puede acceder a estos trabajos mediante el link: <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/28>

investigativo en el campo de la música, que se materializa en un documento escrito, “mediante la selección de referentes teóricos, la recopilación, análisis crítico y sistematización de información relevante” (Acuerdo 038). Cinco de los trabajos de este grupo se dirigen al estudio de músicos de diferentes contextos y con diversas prácticas musicales: Liliana Rodríguez estudia el caso de una cantante bogotana de reconocida trayectoria como artista plástica y activista; Jorge Caho se centra en un violinista y compositor funzano, cuyo quehacer refleja diversas prácticas culturales de comienzos del siglo XX en el centro del país; Andrés Rojas se interesa en la obra de un destacado artista plástico, actor y compositor japonés que ha marcado el arte experimental a nivel mundial; Juan Camilo Merchán analiza la obra de un guitarrista eléctrico y compositor norteamericano, de origen nigeriano, célebre en el ámbito del rock progresivo; y Lucía López se interesa en un bajista eléctrico de ascendencia puertorriqueña, perteneciente a las grandes agrupaciones salseras del continente e innovador tanto en su instrumento como en los géneros musicales en los que incursionó. El enfoque en cada caso varía, desde aproximaciones etnográficas y reflexiones basadas en los estudios de género, hasta análisis musical y catalogación de obra. Las monografías de Óscar Celis y Camilo Rosero estudian, desde perspectivas diferentes, manifestaciones musicales de Perú y Ecuador, en ambos casos, de amplio arraigo y difusión en Latinoamérica.

La producción, creación, interpretación o dirección de obra musical es uno de los componentes de los trabajos de grado presentados en la modalidad *Creación o Interpretación*, en la cual, además del componente de creación artística, se ofrece una reflexión escrita alrededor de temáticas relacionadas con la obra propuesta, con la práctica musical asociada, con los recursos y procedimientos para la realización de los productos musicales, entre muchas otras posibilidades. Dos de los trabajos de esta selección son muestra clara de los alcances

de esta modalidad. El primero, dirigido a la creación, la improvisación y la interpretación en la guitarra eléctrica en músicas de Colombia, fue presentado por Andrés Corredor; el segundo es un trabajo de grado en el que Jhon Jairo Montañez, como parte de su proceso de creación de la obra para piano y dos violas *Todo pasa ... Todo queda*, realizó una exploración conceptual que lo llevó por diversas disciplinas científicas, en las que encontró recursos para construir y consolidar su proceso creativo.

Erika Sáenz se vinculó con el Grupo de Investigación-Creación Pasarela –de la Facultad de Artes ASAB– para realizar su trabajo de grado; allí tuvo la posibilidad de explorar sonoridades para el performance artístico interdisciplinar. Este trabajo se realizó en la modalidad *Investigación-Innovación*, una modalidad que ofrece al estudiante la oportunidad de vincularse con una estructura de investigación (instituto, grupo o semillero de investigación) institucionalizado en la Universidad Distrital o en una entidad reconocida por COLCIENCIAS (Acuerdo 038), que estimule la formación en investigación del estudiante. También en esta modalidad presentó su trabajo de grado Estefanía Puello, el cual hace parte de los proyectos de investigación-innovación del semillero *Estudio de las prácticas artísticas y pedagógicas musicales y de patrimonio sonoro* del grupo Piñeros y Salazar. En la misma modalidad, Camilo Rubio realizó su trabajo de grado como parte del macro proyecto de investigación *Digitalización, catalogación y transcripción de música del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar*, avalado por el Concejo Curricular de Artes Musicales en el año 2014.

El trabajo de Jonathan Rojas, por su parte, propone el desarrollo de una academia musical móvil, pensada para implementarse en la población de Mosquera, Cundinamarca. En la modalidad *Proyecto de Emprendimiento*, el estudiante encontró la posibilidad de enfocarse en la constitución formal de la academia musical como una empresa, a través del diseño no sólo de un programa de formación musical sino de un plan de negocios para impulsarlo.

Interacción 2. La Investigación y la Creación

La formación artística en el ámbito de la educación universitaria introdujo un debate de mucha actualidad en la Facultad de Artes ASAB, relacionado con el vínculo, articulación o acoplamiento entre la investigación y la creación. Henk Borgdoff (2010) aborda la problemática de la articulación entre investigación y creación diferenciando entre *Investigación sobre las artes* (donde el objeto de estudio es la práctica artística en su sentido más amplio), *Investigación para las artes* (la investigación “aplicada” a las artes, en sentido estricto) e *Investigación en las artes* (la práctica artística como un componente esencial del proceso y de los resultados de investigación). Estas distinciones establecidas por Borgdoff son retomadas aquí para apoyar la segunda interconexión, en la que se intenta visibilizar este vínculo entre la investigación y la creación en los trabajos de grado, pero no tienen la pretensión de zanjar y tampoco cerrar la discusión alrededor de esta relación. En muchos de los trabajos de grado del PCAM, la música, los músicos y/o las prácticas musicales son tomados como objeto de estudio, asumiendo una distinción y distanciamiento entre el sujeto que investiga y aquello que es estudiado; se puede hablar en este caso de investigación musical en sentido estricto. En otros casos, se encuentran trabajos donde se desarrollan instrumentos para el estudio, abordaje o práctica de la música (investigación para la música). En un gran número de trabajos de grado, la creación de obra musical, la interpretación o dirección de la misma es un componente tanto del proceso como del producto final de la investigación; en estos casos, la investigación y la creación se funden en el mismo proceso, para el que específicamente usamos la denominación investigación-creación.

Es común a nueve de los trabajos aquí reunidos, que pueden relacionarse con la denominación *investigación sobre las artes*, la aproximación a músicas y a artistas de diferentes contextos sociales, históricos y geográficos,

con el propósito de extraer conclusiones sobre las diversas prácticas musicales –en el caso de los músicos– y reflexiones sobre las características, estructuración, impacto, evolución, etc. –en el caso de las músicas–. Sobresalen en estos la distancia teórica y la objetividad pretendida del investigador con relación a lo que se estudia. Pueden encontrarse investigaciones de naturaleza histórica, etnográfica, filosófica, crítica o analítica. En el caso de Liliana Marcela Rodríguez, conceptos como género, mujer, feminismo y resistencia son explorados en *la resistencia de la mujer en la música: Andrea Echeverri, una voz de arrugas, canas y certezas*, cuyo objeto de estudio es la labor y producción de la cantante colombiana Andrea Echeverri (Aterciopelados). Andrés Rojas Galeano, por su parte, se enfoca en la producción artística del japonés Ryuichi Sakamoto; en el artículo *Revisita a mi Trabajo de Grado: “Catálogo de la obra del artista Ryuichi Sakamoto”* (2016), Rojas describe el proceso de evolución conceptual del trabajo de grado, reflexiona sobre la influencia que ejerció este músico en el autor del artículo y hace una descripción técnica de la elaboración del catálogo de la obra de Sakamoto. La producción musical y el aporte cultural del violinista Víctor Julio Churuguaco, músico de Funza Cundinamarca, son ampliamente estudiados por Jorge Alexander Caho en el trabajo de grado *El violín de Víctor Julio Churuguaco Camacho. Una mirada a la memoria musical de la sociedad funzana del siglo XX*. En el artículo correspondiente, el autor presenta de manera sintética, parte de los contenidos y aspectos más relevantes del trabajo de grado; en su aproximación etnográfica, desarrolla instrumentos metodológicos de gran interés para la investigación musicológica.

Algunas manifestaciones musicales del Perú y del Ecuador fueron el centro de los trabajos *investigación en músicas tradicionales y su impacto en la vida profesional y personal: análisis del caso del trabajo “La guitarra en la música costeña peruana” y sus alcances particulares dentro y fuera de la academia* (Oscar Celis)

y *Caracterización mediante el análisis musical y poético de cinco pasillos ecuatorianos, influencia de la poesía modernista ecuatoriana en su origen* (Camilo Rosero). En el primero, Celis describe los procesos de concepción y realización del trabajo de grado, la estructura y los contenidos del documento escrito, las obras presentadas en el concierto; también hace una reflexión sobre las búsquedas posteriores que fueron suscitadas por el trabajo realizado. En el segundo, Rosero presenta un resumen del trabajo de grado, muestra los ejes que se tuvieron en cuenta para alcanzar el objetivo que se propuso: entender el papel de la poesía modernista en la evolución del pasillo ecuatoriano; también hace una reflexión sobre los aportes del trabajo a nivel personal y profesional.

En el artículo *La formación musical en diálogo con la academia*, Liliana Flechas especifica la metodología, las actividades de recolección y análisis, y la socialización de los resultados del trabajo de grado *Sistematización de propuestas pedagógicas del Diplomado en Iniciación Musical*, Ministerio de Cultura, Región Centro I – Duitama, un informe centrado en las prácticas pedagógicas de profesores de música de los municipios de Boyacá. En una dirección similar, Estefanía Puello se dio a la tarea de recolectar, analizar y sistematizar la información obtenida en el diplomado de nivel medio, realizado en el 2017 al lado de profesores de la región caribe colombiana; Puello consignó los resultados en el trabajo *Observación, descripción y análisis del Diplomado de Formación Musical Nivel Medio 2017*. Ministerio de Cultura. Región Caribe, Morroa, Sucre. Ambos trabajos recolectan y analizan información de gran interés relacionada con, por un lado, las prácticas pedagógicas musicales en diferentes regiones del país; por otro lado, las políticas institucionales para la formación musical y las tensiones entre estas y los elementos sociales, culturales y económicos que condicionan esas prácticas.

En *Digitalización y catalogación de música de siete artistas de la música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros*

Antonio Cuéllar, de Camilo Rubio, y Pedro Laza y sus Pelayeros, *Los Corraleros de Majagual y La Sonora Cordobesa en la Colección Antonio Cuéllar: Digitalización, catalogación y transcripción*, de Marcela Silva, se relata la experiencia, y los aportes prácticos y analíticos que hacen estos trabajos de grado al campo del patrimonio sonoro colombiano. Estos proyectos contribuyeron con la actualización del catálogo del Archivo Antonio Cuéllar del Centro de Documentación de las Artes de la Facultad de Artes ASAB, con la realización de reseñas y el estudio de la producción artística de compositores e intérpretes colombianos, con la digitalización del material sonoro y de imágenes discográficas de la colección, y con la transcripción musical de algunas de las piezas digitalizadas.

En los cuatro trabajos que se mencionan enseguida, el análisis de obra musical y/o el análisis de la interpretación, el diseño curricular para el aprendizaje de la música o el estudio del contexto en el que se desarrolla una práctica musical juegan el papel de instrumentos teóricos que sirven a prácticas concretas en la música; en principio, a la propia práctica de cada estudiante, y en última instancia tienen la intención de servir de herramienta para la práctica musical de quienes encuentren eco en las temáticas desarrolladas en estos. En *Incertidumbre y sorpresa. La expectativa como aspecto fundamental en la composición musical*, Jhon Jairo Montañez construye una caja de herramientas conceptuales y teóricas susceptibles de ser utilizadas para el análisis musical. Juan Camilo Merchán, en el artículo *Análisis de dos obras de la banda Animals as Leaders y aportes interpretativos para la guitarra eléctrica dentro del contexto del djent*, desarrolla herramientas analíticas para estudiar la técnica, el sonido y los aportes interpretativos que hace al instrumento el guitarrista Tosin Abasi, aplicables a cualquier intérprete e instrumento; como parte de su modelo analítico, estudia la obra y presenta el contexto musical en el que Abasi la desarrolla. Lucía López, igualmente en el campo del análisis musical, estudia la vida y la obra

musical, y reflexiona sobre la contribución que Salvador Cuevas hace a la interpretación del bajo eléctrico en *Aporte interpretativo del bajista Salvador Cuevas en la salsa y jazz afrocubano, una experiencia investigativa*; por otro lado, como complemento al análisis y en un importante esfuerzo de recopilación, consulta e interpretación de fuentes bibliográficas, estudia el origen y desarrollo de los géneros involucrados, sus características musicales, los intérpretes y agrupaciones destacados. Jonathan Rojas, en otra dirección, visita los campos de la gestión y la pedagogía, al diseñar un plan de negocios para una academia musical móvil, donde estudia el mercado y propone estrategias para la difusión y la financiación que requiere la implementación de la misma. Este proceso es retomado en el artículo *Plan para la implementación de una academia musical móvil*.

Para Érika Sáenz, Andrés Corredor y Jhon Jairo Montañez, la performance, la improvisación y la creación musical fueron eje de sus búsquedas, intrincándose en todos los instantes del recorrido y ocupando el centro del resultado final del trabajo de grado. En el artículo *Vinculación en el proyecto Grupo de Creación Pasarela: Reencuentro con mi violín: una experiencia de sonoridades para el performance. Reflexiones acerca del trabajo*, Sáenz vuelve sobre esta experiencia creativa multidisciplinar, los aprendizajes y cambios que este proceso generó en la composición y performance musical, y en su vida musical y profesional. Andrés Corredor explora la creación, interpretación e improvisación en la guitarra eléctrica a partir del estudio y adaptación de elementos musicales, tímbricos y expresivos del currulao y el joropo en el artículo *Respira respira, improvisa nativa: Nuevas formas de interpretar la guitarra eléctrica en la música colombiana*; Corredor entrega una novedosa propuesta creativa que sintetiza saberes y, al mismo tiempo, abre nuevas perspectivas para la creación alrededor de las músicas tradicionales. Por último, en el trabajo de grado *Incertidumbre y sorpresa. La expectativa como aspecto fundamental en la composición*

musical, Jhon Jairo Montañez desarrolla un engranaje en el que los conceptos, teorías y experimentos encuentran, se alimentan y son alimentados por la composición musical.

Interacción 3. Líneas de investigación del PCAM

Una línea de investigación es un espacio de construcción de saberes donde una comunidad construye conocimientos que responden a necesidades e intereses investigativos comunes, promueve y realiza acciones investigativas, toma decisiones y soluciona problemas. La línea remite al conjunto de proyectos de investigación o investigación-creación organizados en torno a una red de problemas y temas comunes relacionados con el campo de conocimiento, en este caso, de las artes musicales. Las cinco líneas de investigación del PCAM fueron formuladas teniendo en cuenta los procesos de investigación al interior de su comunidad académica, reflejan y acogen al mismo tiempo los proyectos de investigación institucionalizados de los grupos y semilleros de investigación, así como las prácticas investigativas y creativas de docentes y estudiantes. Estas líneas fueron aprobadas en el segundo semestre del 2017 por el Consejo del PCAM. Dada la diversidad de perspectivas y enfoques que pueden encontrarse en un mismo trabajo de grado, algunos de ellos pueden verse reflejados en más de una línea de investigación. Enseguida se enuncian las líneas de investigación del PCAM y se relacionan con los trabajos de grado que, de este grupo, en ellas se inscriben.

En la línea de investigación *Percepción, experiencia y cognición musical* se inscriben los proyectos que exploran los procesos físicos, fisiológicos, psicológicos, sociales, etc., que, en interacción con nuestra experiencia y nuestro estado emocional, participan en la comprensión, apropiación y desarrollo de la práctica musical. Al centrarse en la exploración alrededor de la propia experiencia sensible y creativa a nivel sonoro, en un contexto de creación donde confluyen diversas disciplinas

artísticas, el trabajo presentado por Érika Sáenz guarda una relación cercana con esta línea. Igualmente, la propuesta de Andrés Corredor, quien reflexiona sobre su propia experiencia y la manera como esta participa en el desarrollo de la improvisación, la interpretación y la creación alrededor de las músicas estudiadas. Jhon Jairo Montañez estudia la percepción de los eventos musicales, el papel de la memoria y de las representaciones mentales en la percepción musical; también experimenta con oyentes sometidos a procesos sensibles diseñados y describe la experiencia creativa en la que se aplicaron las observaciones y teorías desarrolladas.

Como producto humano, la música lleva consigo la huella del contexto social, cultural, histórico, lingüístico, etc. donde es realizada y, al mismo tiempo, influye sobre el mismo. En la línea de investigación *Música y contexto: músicas y expresiones sonoras regionales, tradicionales y populares de Colombia, Latinoamérica y el mundo* se inscriben los proyectos de investigación-creación que indagan sobre la música, las culturas y las sociedades que la producen, los procesos, prácticas y productos asociados al quehacer musical, las problemáticas relacionadas con la transmisión escrita y oral de la música en los más diversos contextos culturales. El trabajo de grado de Lucía López dirige su atención sobre dos expresiones musicales de tradiciones caribeñas, la salsa y el jazz afrocubano, dando un lugar privilegiado al estudio del contexto en el que evolucionan. Marcela Silva y Camilo Rubio se enfocan en el análisis, conservación y transmisión de patrimonio musical y sonoro colombiano, uno de los núcleos de esta línea de investigación. Estudiar la vida de un violinista le sirve de marco a Jorge Caho para dar un panorama de las músicas que hacían parte de las expresiones populares de comienzos del siglo XX en Colombia. Oscar Celis caracterizó el amplio panorama de la música costeña peruana, particularmente el papel de la guitarra en esta, por medio de una labor de campo rigurosa y una propuesta metodológica para el estudio de las músicas regiona-

les y tradicionales. Camilo Rosero estudió y describió la música y la poesía de un género muy popular en Latinoamérica, el pasillo ecuatoriano, género que, gracias a las múltiples dinámicas de transmisión y distribución de la música, llega a Colombia, es apropiado y hoy es representativo del sentir popular en amplias y diversidades comunidades del país. El ya mencionado trabajo de Andrés Corredor guarda una relación profunda con esta línea pues el eje musical de su acción creativa está ubicado en el estudio exhaustivo de dos expresiones musicales colombianas, el currulao y el joropo.

La línea *Pedagogía y didáctica de la música* está atravesada por las cuestiones relacionadas con los contenidos, temas, repertorios y su organización en la enseñanza musical, sobre las situaciones de aprendizaje de la música y los métodos que pueden mejor servir de acuerdo a estas situaciones. Esta línea se alimenta con los trabajos que indagan alrededor de las prácticas pedagógicas en música y arte, como lo hacen los de Liliana Flechas y Estefanía Puello, quienes estudian la propuestas y prácticas pedagógicas desarrolladas en dos diplomados ofrecidos por el Ministerio de Cultura de Colombia, el Diplomado en Iniciación Musical (2015) y el Diplomado de Formación Musical Nivel Medio (2017). El trabajo de grado de Jonathan Rojas se relaciona con esta línea de investigación al implicar procesos de planeación en el ámbito de la educación musical, diseño de materiales, repertorios, métodos y metodologías para la formación musical.

Son agentes culturales los creadores, intérpretes, gestores, investigadores, productores, difusores, etc., quienes contribuyen a la vida cultural de su entorno y a la articulación de las políticas sociales y culturales, dentro o al margen de las estructuras políticas. En la línea *Agentes culturales, políticas e instituciones: Creadores, gestores, productores, difusores, intérpretes* se incluyen trabajos que giran alrededor de la creación, la puesta en escena, las instalaciones y conciertos, como el de Andrés Corredor, dirigido a concretar una propuesta musical propia

como intérprete-creador, en la que se sintetizan sus búsquedas, saberes y práctica interpretativa. Liliana Rodríguez, Juan Camilo Merchán, Andrés Rojas, Lucía López resaltan la labor como agentes culturales de otros músicos que han contribuido con su quehacer al desarrollo cultural y artístico local y global, es el caso de Andrea Echeverry en el contexto del rock colombiano y Tosin Abasi del rock progresivo americano, de Ryuichi Sakamoto en la música electrónica y experimental japonesa, y Salvador Cuevas en la salsa y el jazz afrocaribeño.

La línea de investigación *Música, ciencias y tecnología* acoge los proyectos que se desenvuelven en el campo de las prácticas experimentales, muy características de la música contemporánea, que en nuestro proyecto curricular han generado trabajos de investigación-creación que implican un alto nivel de información, profundización e implementación de las tecnologías de la información y la comunicación. Para Jhon Jairo Montañez fue necesario un enfoque transdisciplinar al abordar su trabajo compositivo; en los desarrollos más actuales de la psicología, la inteligencia artificial, las neurociencias, las matemáticas (estadística y probabilidades), la teoría de la información, entre otras disciplinas, Montañez encontró la fundamentación teórica y conceptual necesaria para potenciar su proceso de creación musical.

A modo de cierre

Con esta presentación se ha querido resaltar esa *cualidad de común* que tiene la realización de un trabajo de grado. Este sentido, presente en la base etimológica de la palabra comunidad, se refleja en todo el proceso de desarrollo del mismo: por solitaria que pueda parecer, esta actividad se nutre de interacciones entre los diversos actores que lo habitan y le dan vida, en este proceso se tejen lazos que forman

la trama de una comunidad. En los trabajos de grado se concreta y se hace visible una *comunidad de conocimiento musical*; a través de estos, los miembros del PCAM adquieren, comparan, transfieren, intercambian y gestionan conocimientos, ideas, prácticas, temáticas, información, etc., procesos condicionados por el tipo de relaciones que se configuran en la realización de esta labor conjunta.

Para terminar, en la materialización de esta publicación se hace efectivo el trabajo conjunto de estudiantes, profesores, administrativos de diversas áreas de la Facultad de Artes ASAB que han contribuido con su dedicación, ideas, acompañamiento, impulso y apoyo. A todos y cada uno de ellos nuestras gracias y sentido reconocimiento.

Referencias

- Arroyave, M. et al. *Base datos Trabajos de Grado del Proyecto Curricular de Artes Musicales*. Bogotá: inédito, Archivos del PCAM. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Borgdoff, H. (2010). El Debate sobre la Investigación en las Artes. *Cairon Revista de Ciencias de la Danza* n° 13. pp. 25-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311099>
- Claisse, F. (2006). De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie. En Daphné de Marneffe y Benoît Denis, *Les réseaux littéraires. Actes du Colloque international "L'analyse des réseaux (littérature, sociologie, histoire)"*. Bruxelles: Le Cri. p. 21-43. <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/110493/1/Notion%20de%20reseau%20en%20sciences%20sociales%20-%20conference.pdf>
- Consejo Académico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (Julio 28 del 2015). Acuerdo N° 038 «Por el cual se modifica el Acuerdo N° 031 de 2014, que reglamenta el trabajo de grado para los estudiantes de pregrado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y se dictan otras directrices». https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/ca/acu_2015-038.pdf
- Martínez, M., Prieto, A., Rincón, Y., y Carbonell, D. (Julio 2007). Aprendizaje en las Comunidades de Conocimiento desde una Perspectiva Organizacional: una Aproximación Teórica. *Revista ORBIS / Ciencias Humanas* Año 3 / N° 7. pp. 46 -64.

RESPIRA, RESPIRA, IMPROVISA NATIVA: NUEVAS FORMAS DE INTERPRETAR LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA COLOMBIANA

Andrés Corredor*

Néstor Lambuley**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación. Guitarra Eléctrica

Resumen

Este artículo surge a partir de la búsqueda personal, como guitarrista eléctrico, de un sonido propio y reconocible, en especial en los momentos de improvisación. Comenzando con un recorrido por distintos puntos de vista sobre la improvisación –académica contemporánea, académica popular, y tradicional popular de Colombia– y generando métodos para analizar las características melódicas, rítmicas, tímbricas y expresivas de el currulao y el joropo, se extrae la esencia expresiva y tímbrica de cada uno para nutrir, posteriormente, la interpretación de la guitarra eléctrica. De esta manera surgen dos propuestas: la *guitarra marimbe’á* y la *guitarra bandole’á*, que provienen precisamente del

acercamiento a las particularidades de la marimba de chonta y de la bandola llanera, instrumentos esenciales en los géneros estudiados. Es un trabajo que busca ir más allá de la teoría y la técnica, inmiscuyéndose en los sentires de los músicos populares de Colombia, en el mensaje que transmiten con su arte, que luego se reflejan en el timbre e intensidad específicos con los que se interpretan los instrumentos. Esta experiencia y proceso han comprobado ser de incalculable valor para construir una visión artística propia, manifestada en composiciones, arreglos y grabaciones que aportan al repertorio colombiano de este instrumento.

La guitarra eléctrica se ha convertido en un fenómeno que ha permeado toda clase de entornos: su naturaleza versátil y sus orígenes completamente populares hacen que no haya ninguna prevención ni prejuicio a la hora de incluirla en todo tipo de formatos y géneros musicales. Desde su nacimiento, los intérpretes han sabido adaptarse a las necesidades que dicta cada situación, incluso expandiendo sus mismos límites técnicos y de construcción (técnicas extendidas, mástiles dobles, trastes bien temperados, etc.). Por esta razón, la exploración de este instrumento no para, se hace cada vez más frecuente, incluso necesaria, ya

que, en el camino del aprendizaje y la fundamentación musical, la búsqueda de un sonido propio y bien caracterizado implica probar todo tipo de posibilidades e interpretaciones.

Este trabajo, iniciado en el año 2014 como parte de la monografía *Respira, respira, improvisa nativa: Construcción de lenguaje para la improvisación jazz en la guitarra eléctrica, a partir de la apropiación de elementos tímbricos y expresivos de la música tradicional colombiana*, se centra en la improvisación en músicas populares y en una propuesta para aproximar la guitarra a este tipo de contenidos.

La búsqueda de una voz propia como músico, que sea expresada a través del instrumento, generar un sonido y un estilo que se traduzcan en una marca personal que sea reconocible con solo ser escuchada fueron las consignas sobre

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Director de trabajo de grado.

las cuales se erigió el documento. Se trataba de llevar un proceso que permitiera construir un lenguaje improvisatorio que se sintiera propio de la guitarra eléctrica y que, al mismo tiempo, contuviera elementos esenciales de las músicas tradicionales de Colombia. Con este objetivo, se planteó la búsqueda de un camino específico dentro de las inmensas posibilidades que se tienen al combinar la improvisación y géneros que aquí se relacionan con el jazz –blues, funk y rock, entre otros– y, de esta manera, construir y afianzar una identidad bien definida como músico. En un medio artístico como el actual es vital lograr este tipo de diferenciación.

Conforme se avanzó en la investigación, el rumbo comenzó a modificarse ligeramente, tornándose en un análisis que pretende ir más allá de lo “evidente”, de lo estrictamente teórico, de la transcripción en pentagrama y de los símbolos de los sonidos que se escuchan.

Era cada vez más claro que existen aspectos que sobrepasan la armonía y la melodía como los únicos contenidos para escribir, analizar e imitar. El entorno y la situación específica de cada momento registrado en las grabaciones que se analizaban, mostraba manifestaciones de los estados de consciencia –diversión, alegría o tristeza– que trascendían a través

del intérprete. De esta manera y luego de un concienzudo análisis de transcripciones que incluyó modelos de improvisación a través de células ritmo-melódicas de pivote y de variación (figs. 1 y 2), el enfoque cambió hacia los aspectos expresivos de las músicas que se estaban estudiando: el significado real de la manera como se interpretaba el instrumento en cada momento, el sentir y el pensar de cada intérprete, que influían en su ejecución, de maneras en las que quizá no lo volverían a afectar, haciendo ese momento único e irreplicable en su historial.

Para llegar a las metas trazadas, se estructuró el trabajo en cuatro fases.

1) Fue necesaria una primera fase de fundamentación teórica sobre el proceso de improvisación, el principal motor de esta investigación. Este concepto se abarcó desde diferentes puntos de vista.

El académico contemporáneo, en el que se plantea que no hay unos límites claros al respecto, pues cualquier sonido –o silencio– puede convertirse en una improvisación; en unos casos, siguiendo algún parámetro, y en otros, ninguno más que el propio instinto. El análisis se nutrió de varios relatos anecdóticos del compositor, pedagogo y director

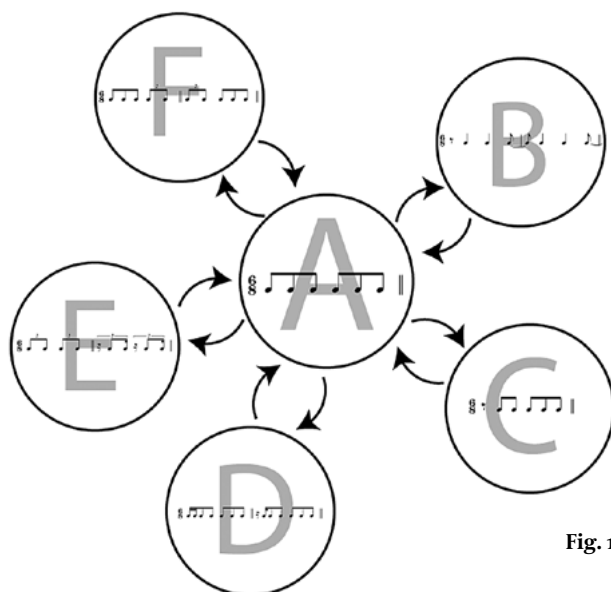


Fig. 1. El Módulo A es pivote, y se intercala con los demás.

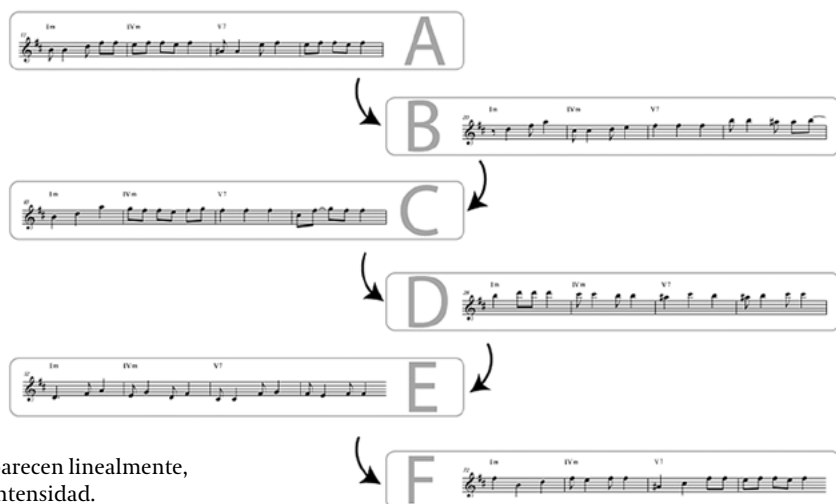


Fig. 2. Los módulos aparecen linealmente, construyendo intensidad.

de orquesta francés Pierre Boulez, en el libro *Puntos de Referencia* (1981), cuando se refiere a la construcción de una improvisación sobre un poema de su compatriota Stéphane Mallarmé.¹ El compositor hace ver que la improvisación implica dejar atrás el concepto de forma estricta, construyendo la pieza a partir de hechos relativos, dependientes de las decisiones que el intérprete tome y haciendo que la ejecución resulte diferente cada vez. Se trata de una red de opciones entretejidas: tomando uno u otro camino, la pieza resultará teniendo un carácter específico, pero siempre mantendrá su esencia, su tejido base.

Otra consideración muy pertinente que hace Boulez tiene que ver con la gran variedad de instrumentos y timbres que tuvo a su disposición, volviendo laxos los parámetros que podrían regir la improvisación; no solo pensar en pulsos, en números, sino en sensaciones: alargando palabras, acentuando algunas, ocultando sílabas, transformándolas una y otra vez. Con esta cantidad inmensa de opciones, muchos compositores han optado por escribir de manera no convencional las líneas melódicas, plasmando únicamente las notas a ejecutar, sin tempo, articulaciones, ni duración preestable-

cidos, dejando al intérprete la decisión libre sobre estos detalles, enriqueciendo el resultado.

Otro punto de vista es el del jazz, género por excelencia cuando se piensa en improvisación. Jerry Coker (1977) insiste en que la improvisación en el jazz se asemeja a la composición en tiempo real, y por esto mismo es necesario conocer también las técnicas que emplea un compositor, e interiorizarlas de forma tal que sea posible repentizar y hacer uso de ellas en el momento. En esta medida, podemos plantear un paralelo con nuestra lengua materna: aprendemos letras, palabras, y frases de uso habitual, las cuales, llevadas al jazz, son notas, escalas y formas estructurales (*rhythm changes*, *blues*), que seguimos y que se vuelven una especie de conocimiento asumido para cualquier músico inmerso en este género.

Por último, tenemos la perspectiva del músico tradicional colombiano, que aprende a través de la oralidad; es un campo poco explorado desde la academia y que ha sido precariamente documentado, haciéndolo difícil de rastrear, sin que esto le quite el más mínimo nivel de riqueza. Esta forma de transmitir saberes privilegia la escucha e imitación por sobre cualquier método de transcripción o notación en el papel de la música que se está interpretando.

Esta condición nos lleva a pensar en todas

1. Stéphane Mallarmé (1842-1898). Poeta y crítico francés.

las posibilidades que tenemos para aprender un lenguaje improvisatorio, pero que en últimas termina llevándonos a unas particularidades que, a través de la propia experiencia, se perfilan como las más esenciales: entender que los límites estructurales o de forma son prescindibles si de improvisación real estamos hablando, y que podemos aprovechar las eficientes ventajas comunicativas que nos permiten los medios escritos, a la par de la riqueza en el proceso de aprendizaje empírico o transmitido oralmente.

2) En las dos siguientes partes se continúa con la fase de fundamentación. Primero, de algunas generalidades de la guitarra eléctrica y sus posibilidades interpretativas, poniendo en consideración factores internos –articulaciones, técnicas de mano izquierda y mano derecha, recursos teóricos y de improvisación– y externos –accesorios, amplificadores, ecualización, tipos de cuerdas–, con el ánimo de tener en cuenta todas las posibilidades y herramientas disponibles para un guitarrista eléctrico, haciendo énfasis en la manera (muchas veces no convencional) como estos recursos se ponen a disposición del producto final.

3) Después viene el ingrediente musical teórico, fase donde se transcriben solos de músicos populares tradicionales colombianos, a partir de grabaciones discográficas y de filmaciones –propias y ajenas– realizadas durante talleres y conversatorios, de artistas originarios de las regiones involucradas, como Las Perlas del Pacífico, Gualajo y José Archila. Así mismo, se detallan los recursos melódicos, rítmicos y armónicos que emplean, los métodos que siguen al improvisar, los imaginarios que han construido gracias a su quehacer artístico y social. Adicionalmente, se indaga más allá de lo meramente técnico de los intérpretes, agregando un valor preponderante al aspecto tímbrico y expresivo del discurso de cada músico. Este trabajo descriptivo y de imitación resultó en un enriquecimiento muy importante del produc-

to final obtenido y constituye uno de los aportes más interesantes de todo este proyecto.

Además de los recursos teórico-prácticos desde un punto de vista melódico y rítmico, existe otro aspecto muy importante en la improvisación de las músicas populares, y es la INTERPRETACIÓN. Los músicos populares, que han aprendido a través de la imitación, de la tradición oral, más que a partir de escalas o teorías, desde antaño han sido permeados por el entorno en el que se desenvuelven y que, a fin de cuentas, determina la intención con la que ejecutan su instrumento. Más que pensar en determinadas frases musicales o contenidos teóricos, están entregando todo lo que sienten en el momento: lo primordial es LOGRAR COMUNICAR a través de los sonidos, sin importar la “belleza” con la que sean producidos. (Corredor, 2015)

4) Para finalizar, el fruto de toda esta siembra de aprendizajes y búsquedas se consolida en la última fase: la propuesta interpretativa en la guitarra eléctrica.

Es la materialización de todo un proceso de extracción de la esencia de algunas de nuestras músicas: ese ingrediente implícito que no se puede expresar satisfactoriamente en palabras, o en pentagramas. Este capítulo constituye una completa introspección sobre la manera en la que influyeron los estudios realizados en el estilo y el concepto personales al interpretar la guitarra eléctrica.

Surgieron principalmente dos propuestas, que se han convertido en pilares de la visión artística propia.

a. Currulao: Guitarra marimbé’á

Aproximarse a la tímbrica y a los elementos expresivos de la marimba de chonta constituye una de las búsquedas más arduas –y al día de hoy vigentes– del trabajo. Para lograr este resultado se combinaron técnicas ya conocidas en el ámbito de la guitarra eléctrica (el *palm*



Fig. 3. *Palm muting* parcial y combinación con pulsación del *pick*.
Foto: Andrés Corredor

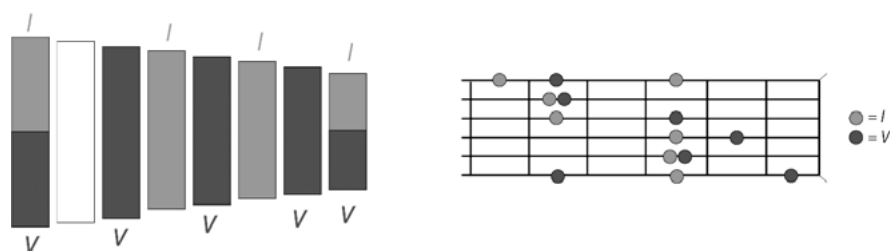


Fig. 4. Agrupaciones de tablillas según región armónica, y agrupaciones de digitaciones en el diapasón según la misma lógica.
Diagrama: Andrés Corredor

*muting*² y el *pick*), ligeramente adaptadas en interpretación para poder acercarse a la sensación de martilleo de los golpeadores en las tablillas de la marimba (fig. 3). Todo surgió a partir de un trabajo en la materia Instrumento Principal (cursada durante la carrera universitaria), en la que se estudiaba un género de música tradicional colombiana cada semestre. Cuando el turno fue para la música del Pacífico, a través de un proceso de prueba y error, se fueron logrando pequeños avances en el acercamiento de la técnica al sonido del instrumento.

Estos progresos en la técnica se combinaron con todo lo aprendido durante el proceso de fundamentación, entendiendo y apropiando

las lógicas del instrumento original, en el que se navega a través de los cambios armónicos típicos escogiendo determinado grupo de tablillas; igualmente, se armaron ciertas digitaciones en el diapasón de la guitarra, que permitirían seguir las lógicas armónicas de la misma forma, teniendo en cuenta elementos tanto melódicos (intervalos), como rítmicos (fig. 4).

Pero la parte más importante –mencionada anteriormente– tiene que ver con la expresividad del intérprete de la marimba: en la forma como construye un discurso y manifiesta su sentir a través de la intensidad con la que golpea cada tablilla, y en la manera en que sigue subiendo su dinámica, hasta que es más importante el simple hecho de seguir golpeando, cada vez más fuerte y con mayor densidad tanto rítmica como interpretativa. Ya no importa si se está produciendo una altura definida de sonido; lo único importante es aumentar cada vez más la tensión. Este tipo

2. Es una especie de sordina que se hace ubicando la palma de la mano (o parte de ella) encima de las cuerdas, en la zona cercana al puente, para modificar su vibración, cambiando su timbre y, usualmente, la duración de las notas.



Oye vengo

Guitar solo from "Reconocer" (2014)

Currulao

Andrés Corredor

*Dm Dórico - Armonía libre



Fig. 5. Fragmento del solo de *Oye vengo*, con notación diferenciada para la guitarra marimbé'a. Transcripción: Andrés Corredor

Fig. 6. Fragmento de *Arió niña*, donde se puede ver la exploración rítmica, con el bordón en el bajo, subdividido en 3, característico del currulao, y por encima una voz que hace las veces de requinto, pero subdividida en 5.



de particularidades son también imitadas e interiorizadas a lo largo de este trabajo.

Para ejemplificar este proceso, se hizo la transcripción de una grabación propia realizada previamente, en la que se reflejaba mucho de todo el trabajo detallado: el solo de "guitarra marimbé'a" de la canción *Oye vengo* de Andrés Corredor 4teto,³ en la que se pueden detallar muchos elementos rítmicos,

de desarrollo motivico y expresivo, relacionados con los análisis de la monografía. También se propone una forma de notación para los sonidos "marimbeados": una forma de pulsar las cuerdas que está entre el alternado normal y el *palm muting* (fig. 5).

Posteriormente a la presentación de este trabajo, la exploración continuó: se siguieron creando nuevas piezas originales, combinando las características tímbricas junto con otras inquietudes e intereses. En un caso particular,

3. Andrés Corredor 4teto (2014). *Oye vengo* [Cancción]. En *Reconocer* [Álbum]. Bogotá: Independiente.

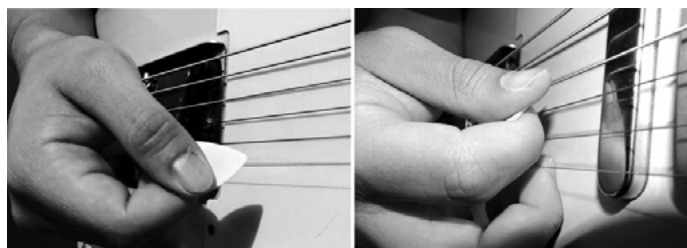


Fig. 7. Posición del *pick* para mayor agresividad, y posición del dedo medio para hacer los rellenos.

tenemos el tema *Arió niña*,⁴ en el que se hace una completa exploración de la polirritmia del 3 contra 5, utilizando elementos rítmicos y melódicos propios del currulao (fig. 6).

b. Joropo: Guitarra bandole'á

Este fue un proceso parecido al anterior, pero que implicó otro acercamiento a las fuentes: al tratarse de un instrumento similar a la guitarra eléctrica –cuerdas, uso de *pick*– había un grado de cercanía que permitió emplear técnicas ya conocidas, siempre privilegiando los aspectos expresivos propios del joropo. De esta manera, se apropió la forma agresiva y acentuada de pulsar cuerdas, que suele ser causa y característica del timbre particular de la bandola llanera en el género, complementada por el uso de un registro afín al de este instrumento, llegando así a aproximaciones tímbricas en el sonido. Tal como en el caso del currulao, se tuvieron en cuenta también todos los elementos rítmicos y melódicos propios del género (fig. 7).

El elemento expresivo viene a hacer parte de toda esta construcción de la mano de elementos como el “trapeo”⁵ y el “relleno”,⁶

propios de la interpretación del instrumento original, adaptados a la interpretación de la guitarra eléctrica, teniendo en cuenta principios como la escogencia de ciertos sectores del diapason –registro bajo y medio, cuerdas al aire– y la pulsación acentuada, para lograr un acercamiento a las particularidades interpretativas propias de un bandolero.

En el trabajo se exploran estas posibilidades a través de la adaptación de un estándar de jazz (*Straight no chaser* de Thelonious Monk) a la interpretación de la “guitarra bandole'á”. El acercamiento tomó vuelo, una vez más, a través de la creación de piezas originales, como *Claroscuro*,⁷ interpretada en el Recital de Décimo Semestre de Instrumento Principal, y *El jilguero burlón*,⁸ compuesta para guitarra eléctrica sola. Estos productos dan cuenta del desarrollo de los recursos, combinado con otros intereses y exploraciones, rítmicos y armónicos, principalmente.

Definiendo rutas

Para llegar a este tipo de resultados, fue necesario realizar análisis de diferentes clases. Aparte de los módulos de improvisación ya citados, extraídos de solos de músicos tradicionales (en grabaciones, talleres en la Facultad de Artes ASAB y similares), también se tomó

4. Corredor, A. (2017). *Arió niña* [Canción]. En *Umbral* [Álbum]. Bogotá: Independiente.

5. Técnica que consiste en rasgar acordes acentuando y diferenciando muy bien cada una de las notas, a veces asordinándolas, y creando una sensación de golpe seco.

6. Técnica que consiste en tocar una cuerda al aire en cada espacio que queda entre notas de la melodía, a manera de pedal.

7. Corredor, A. [corredormusic] (8 de junio de 2015). Andrés Corredor – *Claroscuro* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZuHoBm6iLzM>

8. Corredor, A. (2017). *El jilguero burlón* [Canxión]. En *Umbral* [Álbum]. Bogotá: Independiente.

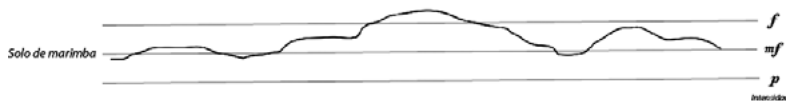


Fig. 8. Curva de intensidad de un solo de marimba transcrito.

Diagrama: Andrés Corredor.

una perspectiva netamente enfocada en la intención del discurso del intérprete. Para esto se diagramaron curvas de intensidad de los solos (fig. 8), que luego fueron analizadas a partir de los elementos que constituían esos puntos álgidos de las interpretaciones, bien fuera a nivel rítmico (densidad de subdivisión, figuraciones irregulares), melódico (registros agudos) o completamente expresivos (golpes más fuertes, pulsaciones más agresivas).

Así pues, podemos afirmar que lo más importante en la intencionalidad del intérprete, en este caso, es el ritmo, la percusión, el corazón de la música que ese está tocando; la marimba se convierte por momentos en un instrumento de percusión más, aportando al bloque de cadencia y baile. Se evocan completamente sus raíces africanas en este aspecto. (Corredor, 2015)

Es relevante destacar que muchos de los procesos que llevaron a las propuestas interpretativas expuestas tuvieron una parte empírica muy importante: durante el quehacer musical, creando piezas, escuchando músicas de particular interés, y luego buscando un contacto con ciertas estéticas, se llevaron a cabo muchas pruebas, con errores y aciertos, que dieron como resultado los acercamientos descritos. Es en esta medida que el trabajo terminó siendo una manera de teorizar y justificar, desde un punto de vista académico, procesos ya avanzados en su parte más experimental. Al final se hizo una pequeña sustentación de toda la monografía, que incluyó algunos ejemplos musicales demostrativos,

pero fue sobre todo en el recital de instrumento, mencionado anteriormente, que se logró consolidar toda la propuesta –tanto en lo interpretativo y en lo analizado, como toda la creación que este proceso había propiciado–, presentando piezas originales que incluían la implementación de las técnicas ya explicadas.

Examinando el camino

Haciendo una retrospectiva, uno de los principales aportes –resaltado por docentes y diferentes académicos– es la generación de repertorio. Por un lado, a partir de un instrumento que es completamente foráneo, pero, por otro, que se enfoca en músicas propias y de arraigo popular y que puede desembocar en la generación de un sincretismo tal que logremos llegar a la consolidación de una “guitarra eléctrica colombiana”. Este fenómeno ya no es extraño y cada vez entra más en auge, con diversos intérpretes interesados en hacer este tipo de exploraciones y acercamientos, e incluso con estudiantes que se interesan por las propuestas generadas en esta monografía.

De esta forma, tenemos un proceso que comenzó como un análisis para la interpretación, pero que, poco a poco, se ha convertido en constante creación y ha terminado confluyendo en una sumatoria progresivamente más amplia de piezas con las técnicas y elementos aplicados. Estas piezas, luego de ser compiladas y registradas, resultan en la generación de repertorio *colombiano* para guitarra eléctrica, siendo cada vez más real el proceso de apropiación del instrumento, de la misma manera en que

ha sucedido en otras latitudes (el *soukous* en el Congo, el *blues* en Estados Unidos, músicos de la tradición árabe, como Tinariwen de Israel).

La noción de repertorio colombiano para guitarra eléctrica toma fuerza a través de ciertos indicios positivos con relación a las creaciones y publicaciones originales mencionadas anteriormente, como, por ejemplo, el mayor número de guitarristas, músicos y compositores interesados en interpretar las canciones que se han grabado y que se contactan para acceder a las partituras. Esta es la manera más segura de afianzar el proceso de compilación y apropiación de estas creaciones. Por lo general, los legados se construyen con base en la transmisión de conocimientos de generación en generación; en este caso, sucede de intérprete a intérprete, y entre más músicos quieran tocar estas piezas, llegarán cada vez a más oídos, ampliando su alcance y logrando que perduren.

Otra forma valiosa de divulgación del trabajo han sido los talleres realizados de manera periódica (una vez por semestre), gestionados independientemente, que han contado con una considerable participación de personas interesadas en esta temática.⁹

Entendiendo los alcances

Todo el proceso descrito en este artículo constituyó un ejercicio interesante, de un vaivén constante entre la experiencia obtenida a partir del quehacer y la teorización a la que se sometían todos los contenidos analizados. De la misma manera, aspectos como la propia interpretación de la guitarra se vieron afectados para bien, logrando un nivel alto de consciencia de muchos elementos usados. Por ejemplo, en las improvisaciones, el afianzamiento es mucho mayor y, por tanto,

más efectivo, teniendo a mano múltiples recursos de todos los lenguajes adquiridos.

A partir de estos eventos, se plantean dos reflexiones finales sobre el continuado ejercicio de este tipo de análisis introspectivos: con el pasar de los años y conforme transcurren las exploraciones y las creaciones, el límite entre una música y otra, entre una técnica y otra, se ha diluido, pues todos los recursos aprendidos se vuelven una masa homogénea, de la cual es posible extraer elementos, de aquí y de allá, en cualquier momento, sin importar realmente su origen. Su intención y posición dentro del discurso, del mensaje a comunicar, es lo más importante; se ha transformado en un proceso de creación cada vez más libre, en el que priman los imaginarios sonoros y las etiquetas y categorías definidas de géneros o sistemas musicales se vuelven irrelevantes. Estos imaginarios transversales son los que han dado paso a proyectos como Andrés Corredor Chroma Trío, en donde la improvisación, la comunicación en tiempo real entre los músicos y la utilización de elementos de la tradición colombiana, latinoamericana y afro se combinan de manera tal que es posible sentir influencias de todas estas vertientes en una sola pieza y, al mismo tiempo, de ninguna en particular, y se consigue un producto muy personal, que transmite un mensaje muy íntimo.¹⁰

Finalmente, estos caminos recorridos con tanta inquietud e interés por trasgredir límites han dado como resultado un interesante reconocimiento del material producido, tanto en el contexto académico como en el artístico, lo que ha llevado todas las técnicas, todas las creaciones y todos los imaginarios a escenarios internacionales, representando no solo una perspectiva personal, sino colectiva, que combina el eclecticismo citadino con la fiereza

9. Corredor, A. [corredormusic] (23 de julio, 2020). Andrés Corredor - Talleres/Workshops 2015-2019 [Archivos de video]. <https://www.youtube.com/user/corredormusic/videos>

10. Corredor, A. [corredormusic] (11 de abril, 2019). Andrés Corredor Chroma Trio – *Pleamar* (en vivo) [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=DP6q1_4AUGc

de las raíces. Esta perspectiva ha generado un creciente interés, evidenciado en las múltiples consultas a la monografía y en el estudio de toda la discografía generada a partir del quehacer musical, nutriendo cada vez más de elementos la discusión sobre cómo lograr definir la “guitarra eléctrica colombiana”.

Referencias

- Boulez, P. (1981). *Puntos de referencia* (E. J. Prieto, trad.). Barcelona: Gedisa.
- Coker, J. (1977). *El lenguaje del jazz* (G. V. Huseby, trad.). Buenos Aires: Víctor Lerú.
- Corredor, A. (2015). *Respira, respira, improvisa nativa: Construcción de lenguaje para la improvisación jazz en la guitarra eléctrica, a partir de la apropiación de elementos tímbricos y expresivos de la música tradicional colombiana* [Trabajo de grado, inédito]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

VINCULACIÓN EN EL PROYECTO GRUPO DE CREACIÓN PASARELA. REENCUENTRO CON MI VIOLÍN: UNA EXPERIENCIA DE SONORIDADES PARA LA PERFORMANCE. REFLEXIONES ACERCA DEL TRABAJO

Erika Carolina Sáenz Burdón*

Sonia Castillo Ballén**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Composición y Arreglos

Resumen

Desde hace tiempo el violín ha sido un instrumento musical conocido por su versatilidad, belleza y dificultad; un instrumento que se ha venido adaptando a las transformaciones constantes de la música. En mi caso, el violín se ha convertido en una herramienta de vida que me ha permitido interpretar diversos estilos, como la música clásica y las músicas andinas suramericanas; me ha permitido indagar las sonoridades que su timbre particular puede producir para desarrollar ideas innovadoras en campos artísticos actuales como la performance sonora. ¿Cómo llegar a esas indagaciones sonoras

a través del violín? ¿Cuáles han sido los caminos que he andado para alcanzar el lugar de enunciación en el que hoy me encuentro? ¿De qué manera el violín se ha adaptado a las sonoridades que me generan los olores, colores, texturas e historias que surgen de las relaciones intra e interpersonales que hoy mantengo? Estas son preguntas que, a través del tiempo y gracias a la experiencia, he podido ir resolviendo para poder escribir este texto.

Palabras clave: Violín, performance, sonoridad, cuerpo, mujer.

Breve contextualización del trabajo de grado

El trabajo de grado titulado *Vinculación en el proyecto Grupo de Creación Pasarela. Reencuentro con mi violín: una experiencia de sonoridades para la performance* fue dirigido por la doctora Sonia Castillo Ballén en el año 2018; este proyecto se vinculó a la modalidad de investigación-innovación y fue el trabajo que realicé para optar por el título de Maestra en Artes Musicales en el año 2020.

Mi historia en la música comienza a los 9 años en la Fundación Batuta, lugar donde co-

nocí el violín. Este fue el inicio de toda mi formación como músico violinista, pasando por diferentes instituciones académicas. Posteriormente, ingresé a la Universidad Distrital, Facultad de Artes ASAB, al pregrado de Artes Musicales, en el énfasis de interpretación en violín y, luego, al énfasis de composición y arreglos.

Mi camino en la música se ha ido abriendo por diferentes campos, desde la música clásica, la música latinoamericana, la composición y, para este proyecto, el trabajo musical alrededor de la performance. Componer para una performance ha sido una experiencia totalmente nueva; exige una participación observante del artista, no como

* Egresada del PCAM, Maestra en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.

un intérprete neutral, sino como un creador que pone en juego toda la dimensión de su propia experiencia vivida. En eso radica la importancia de esta propuesta, ya que es mi primer trabajo creativo en este ámbito artístico y pretende mostrar las posibilidades que la música y el violín pueden tener.

Este proyecto se centra en la vinculación que realicé con el Grupo de Creación Pasarela, colectivo de investigación vinculado a la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, adscrita a la Maestría en Estudios Artísticos y al Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. Pasarela es un grupo de creación que indaga acerca de la performance como metodología política para investigar críticamente el ejercicio de feminidades y masculinidades en Colombia. Actualmente, está dirigido por la doctora Castillo Ballén y cuenta con maestrandos y egresados de la Maestría en Estudios Artísticos.

Pasarela es un proyecto que estudia y realiza procesos creativos por medio de la performance, campo artístico que para mí era desconocido y al que decidí entrar para conocer su naturaleza; hoy en día, esta experiencia me ha hecho comprender muchas cosas nuevas que, desde el campo netamente de la música, no podía llegar fácilmente a vivir.

Pertenecer a Pasarela fue un paso en la innovación de mi proceso como músico, pues pasé de lo que conocía como intérprete de música, al desarrollo de sonoridades aplicadas a un proyecto interdisciplinar como la performance, de la cual hoy sigo aprendiendo. Para este caso, la interdisciplinariedad se da a partir de la relación entre los conocimientos propios de la composición musical y los conocimientos propios de la performance. Pasar de la música a la indagación de sonoridades me ha llevado a encontrar los sentidos profundos de la razón por la que sigo insistiendo en tocar violín.

Pregunta planteada que guió el trabajo

La situación problemática de este proyecto se centra en la tensión que hay entre, en primer lugar, las formas de creación musical para el violín desde el énfasis de interpretación que, en la mayoría de las búsquedas, exige tener un cuerpo físico específico para el instrumento. Y, en segundo lugar, las formas de la creación de sonoridades del violín desde la performance, las cuales implican una relación cuerpo a cuerpo con el instrumento.

En esta última relación se busca de manera explícita la participación de mi propia experiencia como persona, lo que soy como mujer, lo que he aprendido como músico, lo que vivo, lo que pienso y lo que siento.

A partir de la tensión anterior nace la siguiente pregunta: ¿Cómo indagar las sonoridades del violín a partir de la práctica *performática propuesta por el Grupo Pasarela de la Facultad de Artes ASAB?*

El objetivo general propuesto fue contribuir desde las sonoridades al proceso de investigación-creación colectivo que lleva a cabo el Grupo de Creación en Performance Pasarela, y poder participar en las distintas creaciones performáticas que este desarrolla; lo anterior con miras a recuperar la confianza creativa en mi relación con el violín.

Los objetivos específicos fueron, por una parte, participar en talleres de creación en performance del grupo Pasarela, con el fin de acompañar procesos de creación desde lo sonoro, en el marco de la configuración de los distintos componentes de la obra performance *La casa fría*. Otro propósito es conformar un primer resultado del proceso de indagación y sonoridades con el grupo Pasarela que fue presentado en el II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el Cuerpo “El giro corporal”, llevado a cabo del 17 al 24 de agosto de 2018. Finalmente, se propuso realizar una propuesta creativa desde las sonoridades del violín para contribuir a la producción final de la obra de performance *La casa fría*, la

cual se presentó en el III Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas, en Ciudad de México, del 6 al 9 de noviembre de 2018.

Organización del documento escrito

En cuanto a la organización del documento, primero se realizó toda la introducción al proyecto, con antecedentes, justificación, pregunta problema, objetivo general y objetivos específicos, metodología y cronograma de actividades. Seguido a esto, se estructuró por capítulos, de los cuales surgieron tres.

El capítulo uno es el marco teórico referencial en donde se habla de tres grandes temas que atraviesan todo el trabajo: la performance, las sonoridades y la performance sonora-arte sonoro. El capítulo dos trata de la descripción y el análisis de los productos obtenidos; estos son las narraciones escritas, los productos para el II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el Cuerpo “El Giro Corporal”, y, por último, las creaciones sonoras para la performance *La casa fría*. Finalmente, el capítulo tres abarcó el alcance, el impacto y las conclusiones finales de los productos obtenidos, esto a manera de cierre del trabajo.

Metodología

Para llevar a cabo los objetivos propuestos en el trabajo, mi metodología de investigación fue la Investigación Basada en las Artes (IBA), la cual es un tipo de investigación cualitativa que, por medio del arte, da cuenta de prácticas de experiencia que resaltan la participación activa del investigador, apreciando diferentes manifestaciones y expresiones artísticas. En relación con lo anterior, surgieron cuatro momentos metodológicos:

El primero se basó en vivir la experiencia de la práctica de la performance en el grupo Pasarela; este momento es transversal al desarrollo de todo el proceso. El resultado esperado fue conocer acerca de la perfor-

mance e ir modificando las ideas y creencias iniciales de lo que es performar con el violín.

El segundo consistió en el registro escrito de la experiencia, mediante notas de campo, según las distintas actividades, tareas y resultados de cada una de las sesiones hechas. Como resultado esperado obtuve narrativas escriturales de las sesiones de ensayo del montaje del performance.

El tercer momento fue la exploración corpo-sonora con el violín, a partir de cada uno de los componentes performáticos que se desarrollan en los ensayos. Como resultado esperado empezaron a surgir las sonoridades correspondientes a las acciones performáticas de los integrantes de Pasarela.

El cuarto se centró en procesos creativos de sonoridades que surgieron a partir de la exploración y de asumir, primero, el gusto propio y la afinidad por la música andina suramericana y, segundo, la indagación de sonoridades, enfatizando en las materialidades sensibles que proponían los performers. Como resultado esperado nacieron las creaciones sonoras performáticas que acompañan acciones o son performance en sí mismas.

Productos obtenidos

Cinco textos surgieron de asumir mi lugar de enunciación en ese entonces. Los llamamos narrativas escriturales y demarcaban el camino por el que la experiencia de la performance debía empezar. Estos escritos atravesaban mis historias personales, mis motivaciones y sueños; más tarde se convirtieron en insumos creativos para la composición.

El primer texto cuenta la experiencia de acercamiento a la performance. En él reflexiono acerca del tránsito por diferentes caminos con el violín, siendo uno de esos Pasarela. Uno de los aspectos más relevantes y que me impactó de este grupo fue la manera de crear por medio de las experiencias individuales, buscando vincular los deseos más íntimos, los sueños y miedos y representarlos por medio del arte.

El segundo texto es muy íntimo. Allí reflexiono acerca de cómo mi camino con el violín no ha sido lo que en un principio deseaba y cómo eso me llenaba de tristeza y frustración.

El tercer texto nace de cada taller realizado con Pasarela, en donde producía un escrito correspondiente a mi experiencia vivida. Cuento cómo me sentía y cómo comencé a entender la manera en la que funciona la performance para este grupo.

De esta sesión resultó una melodía construida por todos, que se tituló *Melodía para una noche triste* y nos permitió mecernos y acompañarnos. Luego se incorporó en el performance sonoro.¹

El cuarto texto fue el registro de los sueños y las fantasías para, a partir de allí, auto-ficcionar y procurar situaciones e ideas para la realización de la performance. En este texto se puede evidenciar el miedo que vivía por

quedarme sola, el dolor por la falta de aceptación de mi padre y de la mala relación que venía teniendo con mi madre. Por último, la falta de reconocimiento por parte de la academia hacia mí, como mujer violinista.

El quinto texto cuenta mi historia con el violín, los lugares donde estudié, las situaciones que me llevaron a cambiar al énfasis de composición y arreglos para, finalmente, llegar a mi actual relación con el violín y la academia.

Otro tipo de producto se obtuvo para el evento “El Giro Corporal”. Durante el proceso realizado con el Grupo Pasarela, a partir del trabajo con la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, me invitaron a participar en el II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el Cuerpo “El Giro Corporal”, con un concierto y una reflexión oral. Este es un encuentro de investigadores preocupados por el estudio del cuerpo y de las corporeidades en las diferentes culturas.

1. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=gyye2Xxcl78>



Fig. 1. Concierto de inauguración del II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el Cuerpo “El Giro Corporal” (17 de agosto de 2018). Integrantes de Maywa. De izquierda a derecha: Mauricio Páez, Manuel Santos, Julián Vanegas, Erika Sáenz, Inti Rodríguez, Iván Albarracín.



Fig. 2. Erika Sáenz, charla realizada en el II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el Cuerpo “El Giro Corporal” (18 de agosto de 2018). Fotografía: César Martínez.

Para el Concierto de Inauguración de “El Giro Corporal”,² en la búsqueda por encontrar el repertorio adecuado y más afín para la ocasión, se tomó como base mi gusto por la música andina suramericana. Todo el proceso de transcripción, arreglos, composición y montaje contó con la colaboración de Julián Vanegas, estudiante del énfasis de charango. Se compuso para el siguiente formato instrumental: violín, vientos andinos (quena, quenacho y zampoñas), charango, guitarra acústica, bajo eléctrico y percusión andina.

El trabajo que se realizó para este concierto surge de las ficciones que se mencionaron en los textos del diario de campo, en donde soñaba con tocar la música que yo componía en grandes conciertos.

Compusimos dos obras: *Agua* y *Aire*. La idea de la primera surgió de lo que las sonoridades de la lluvia y el llanto –en una pieza de Darlyn Guerrero, integrante de Pasarela– ge-

neraron en mí. Además, el agua³ se convirtió en el elemento fundamental de una de las performances del grupo, llamada *La casa fría*; allí se ponía en evidencia la importancia del agua, que en nuestro cuerpo se manifiesta como fluidos y que, en el caso de las lágrimas, fluyen para limpiar los sentimientos de dolor, felicidad, sensibilidad, ternura y empatía. Por su parte, *Aire* se pensó por la relación natural que estos dos elementos poseen; una obra tranquila que invita a viajar a un lugar de paz.

Dentro de las actividades en “El Giro Corporal”, realicé una reflexión oral llamada *Reconocimiento del cuerpo del violinista y la implicación de su movimiento en el sonido*, la cual tenía como objetivo reconocer el cuerpo del violinista, además de entender cómo este, con su movimiento y entrenamiento, es el principal factor de generación de sonido en el violín.

Como parte del Grupo Pasarela, participé también en el III Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre el Cuerpo, realizado en México. Presentamos

2. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=iZWqTAXnCqA&t=40s>

3. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=TyBgHkLNaqg>

La casa fría y, en este caso, la participación fue por medio audiovisual y yo contribuí con creaciones sonoras para la obra.

La casa fría es el título de un poema elaborado por Yénifer Sepúlveda, integrante de Pasarela, basado en las experiencias de ausencia y añoranza hacia la familia y la casa, es decir, hacia el nido. Contiene el llanto como una lluvia que no cesa, el agua habitando la piel, el deseo como gotas que transforman y la imagen lejana de una tierra ya desaparecida.

Otra de las performances que conforman *La casa fría*, en el que la casa y la familia son algo importante, surgió del proceso realizado junto a Tatiana Ramos. Con ella trabajé alrededor de nuestra vida familiar y el abandono de uno de nuestros padres como punto de encuentro. Se hizo un trabajo conjunto en el que acompañé la acción de Tatiana interpretando en el violín la obra *Oblivion*, del compositor Astor Piazzola.⁴

Esta performance se concentra en la performer, que tiene un vestido de papel como si fuese la piel misma; el vestido lentamente se va rasgando para hacer bolitas con los pedazos, las cuales se convierten durante la performance en bolitas de perdón. En cuanto al violín, se decidió hacer una interpretación performática que pudiera transmitir ese mismo dolor y tristeza y se usó el vibrato y el rasgueo de las cuerdas para simular el rasgar del papel.

Como parte de la creación de la obra performance *La casa fría* realizamos un ejercicio compositivo que se llamó “Entre aromas y música”, junto con las integrantes de Pasarela Angie Rodríguez y Yénifer Sepúlveda. Se partió de la idea de que en la creación de un perfume existen unos aromas llamados *notas bajas*, *medias* y *altas*, los cuales, combinados, producen una fragancia con un aroma especial.

Se realizó entonces un ejercicio de composición entre música y aromas,⁵ en el que le

asignamos a cada nota dentro de cada octava un aroma correspondiente con las “notas altas, medias y bajas”; los aromas se fueron escogiendo según la correspondencia sensible que en el momento la nota y el aroma tuvieron, buscando una experiencia de sinestesia. Finalizando el ejercicio, obtuvimos una tabla con las notas y su correspondiente olor.

Escogimos olores específicos para las notas con mayor duración y se les agregó un calderón para detenerse y así percibir mejor los olores. El contorno melódico de la partitura era la idea de un paisaje de montañas, usando principalmente olores como el mango, el cardamomo y el eucalipto, como base del perfume.

La composición y el montaje de la obra *Aqua vitae*⁶ es otro de los productos realizados en este trabajo de grado. Está compuesta por sonidos de agua que acompañan la performance *La casa fría*. Al inicio, mientras el público entra al espacio, varios de los performers pasan sus dedos por el cuerpo de los espectadores. Los dedos se deslizan simulando la caída de gotas de agua, intentando generar una sensación de lluvia que moja los cuerpos.

El nombre de la obra, *Aqua vitae*, en latín, se traduce como agua vital, agua que da vida. La obra está escrita para cinco intérpretes y cada uno tiene su propio set de instrumentos no convencionales, con diferentes tamaños y materiales para producir distintos sonidos con el agua como, por ejemplo, una copa de cristal, baldes, una caneca de plástico, telas, recipientes de vidrio, ollas, piedras y cucharas.

El desarrollo musical se basa en la concepción de que el sonido nace y muere del silencio. Los intérpretes van entrando, uno por uno, progresivamente, al igual que el desarrollo de las acciones. Estas se van transformando de lento a rápido, hasta llegar a un clímax en el que se evoca un paisaje de sonidos.

El propósito de la obra musical fue llevar al performance la presencia re-

4. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=tXFpjThqmc>

5. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=UO7ojV-TeXVY&t=37s>

6. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=-obHKA-W5VWA>

al del agua, ya que eso enriquecería aún más los procesos creativos que se buscaban en el desarrollo de la misma.

Al finalizar mi experiencia con el grupo Pasarela, se hizo necesaria la idea de realizar un ejercicio de performance individual. Decidí en ese momento crear un ejercicio que llamé también *La casa fría* y en este hice la composición y el montaje de la performance sonora.⁷

Crear mi primera performance específicamente sonora supuso para mí un gran reto, ya que tuve, por primera vez, un acercamiento a la performance y, después, un ejercicio consciente de des-aprender todo lo que había adquirido en la academia, no en aras de desvirtuarlo, sino, por el contrario, intentando abrirme a un mundo de sonoridades que con mi cuerpo puedo sentir a través del violín.

En esta performance se trabajó la relación madre-agua, madre-vida, y en mi caso personal, la conexión con mi propia madre. A partir de allí, experimento con sonidos que me recuerdan el agua; paso por la exploración de soplar el violín con la intención de transmitirle mi aire; luego le canto, dentro de la caja acústica, la *Melodía para una noche triste*, creada inicialmente con el grupo; y, posteriormente, pruebo con *pizzicato*, armónicos, efectos *sul ponticello*, mientras voy improvisando con la pentatónica menor de Mi. Además, uso unas semillas que llevo colgadas en mi talón derecho, las cuales hago sonar cuando me siento más conectada con el sonido.

Realizar esta performance fue una experiencia que verdaderamente me cambió la concepción que traía de la música, así como la manera en la cual me relaciono con mi violín. Me siento más tranquila y con sensación de disfrute al tocarlo. En el estudio diario del violín, me siento más consciente de mis movimientos corporales relacionados con la sonoridad.

7. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=IPZ-DOR3yKHU>

Principales aportes del trabajo al conocimiento musical

Los resultados obtenidos en este proyecto trajeron consigo aportes en diferentes niveles del conocimiento musical.

Si empezamos hablando de las narrativas escriturales como una herramienta metodológica y de auto-conocimiento, se puede decir que estos textos permiten visualizar la importancia de escribir en el proceso integral de formación de un músico; de esta forma, puedo concluir que ser músico también es ser investigador. En mi experiencia personal, la escritura fue un recurso importante para el registro de lo vivido y como posterior insumo para la composición musical.

Por otro lado, considero que el performance que llevamos a cabo los músicos va más allá del lenguaje musical, pues todo dentro del concierto es pensado en pro de que exista sincronía entre lo que suena, lo que se ve y lo que se quiere transmitir.

Los aportes musicales de las creaciones colectivas e individuales, realizadas con el grupo Pasarela para la performance de *La casa fría*, son los siguientes:

- Concebir las sonoridades de una forma más kinestésica; permite también un reconocimiento del cuerpo del músico en relación a su obra y su instrumento.
- Un recurso valioso dentro de la performance sonora es el uso de la sinestesia que transforma la performatividad del músico.
- En el caso del trabajo realizado por el grupo Pasarela, encuentro que su manera de hacer performance propone el ejercicio de las sonoridades a partir del reconocimiento de la propia existencia, brindándome nuevas perspectivas para la creación.
- La creación musical y, en mi caso, la autopoética en mi condición de mujer artista, logró mi transformación como músico y como persona, esto a través del proceso vivido en el grupo Pasarela. Lo anterior muestra que este tipo de creación musical atraviesa el ser del compositor y revolucio-

na sus creencias, intereses, percepciones y, por ende, su forma de hacer música.

- Se vislumbra un conocimiento de la posibilidad de la creación interdisciplinar que brinda diversidad y riqueza a los procesos de creación musical del Proyecto Curricular de Artes Musicales.
- Se abre un campo de percepción de la música, que actualmente no es muy común en la Facultad de Artes ASAB, con respecto a los tipos de exploraciones sonoras que se llevan a cabo a la hora de componer o interpretar música.
- La concepción y entendimiento de una dimensión corporal en la formación de los músicos es un aporte al conocimiento del entrenamiento que los estudiantes de música muchas veces ignoramos cuando decidimos formarnos como instrumentistas.
- Reconocer que “la experiencia de lo vivido” es un punto válido de encuentro entre la formación académica y la casi nula formación corporal de los músicos en tanto músico–cuerpo, músico–persona y músico–mujer.
- Aportes creativos con las obras musicales compuestas.

Indagación realizada en la música

El proyecto que se llevó a cabo es una indagación en la música. La creación interdisciplinar es un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación, sin una separación entre teoría y práctica.

Si retomamos el tema de la metodología usada para el proyecto, la cual está fundamentada en la investigación basada en la práctica artística, tal como señala Hernández (2008):

La Investigación Basada en las Artes (IBA) como un tipo de investigación de orientación cualitativa, que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador)

como las interpretaciones sobre sus experiencias revelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación. (p. 9)

(...) Lo que tienen en común estas formas de investigación es que al indagar sobre la creatividad (los contenidos de la investigación) y su interpretación (una explicación de los contenidos), el participante en la investigación se fortalece, la relación entre el investigador académico y el investigador participante se intensifica y se hace más igualitaria, y los contenidos son culturalmente más exactos y explícitos, dado que se utilizan tanto formas de conocimiento emocionales como cognitivas. (p. 9)

Es por lo anterior que ha sido abordado este tipo de investigación, ya que se lleva a cabo investigación-creación de sonoridades en la práctica de *experienciar*, lo que saca a la música de lo netamente musical y la lleva a la indagación de las sonoridades expandidas o ampliadas.

Tal como señala Castillo Ballén (2016), en el documento de la línea de investigación doctoral Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, la actividad metodológica se valora como actividad creativa en sí misma, a través de la función de *met-odhos* o hacer caminos, pues cada investigador crea su propia ruta para la investigación artística en pro de los intereses particulares y de los objetivos a los cuales se quiere llegar con el proyecto. (p.10)

Proyección y aportes personales

En la actualidad, aún hago parte del Grupo de Creación Pasarela, pues es un colectivo que me permite seguir explorándome como músico desde la performance.

También estoy interesada en un estudio juicioso del entrenamiento corporal del violinista, buscando entender el cuerpo en el hecho de tocar el violín.

Y, finalmente, todo este proyecto me

llevó a estar interesada en la composición de música a partir de otras materialidades diferentes al sonido y, enfáticamente, en lo relacionado con la imagen y el olor.

Por otra parte, en cuanto a los aportes a nivel personal y de crecimiento como persona y músico, puedo decir que llevar a cabo el concierto de “El Giro Corporal” me permitió esclarecer que mi cuerpo es latinoamericano al igual que mi sonoridad. Descubrir eso, que tal vez suena obvio, es una afirmación que tuvo que pasar por muchas experiencias para que llegara a ser un hecho. Es aceptarme dentro de mi contexto colombiano, entender que no soy estadounidense ni europea y que, por ende, ni mi formación artística ni mis deseos artísticos son iguales a los de los músicos que provienen de allá (afirmación que hago a nivel general acerca de lo que es el violín en el continente europeo); por eso, aunque mi formación en violín se basó en la música académica de la práctica común (música que respeto y a la cual agradezco todo lo aprendido), hoy reconozco que, como violinista, las cuerdas de mi violín interior vibran por la música latinoamericana y no buscando seguir los estándares comunes.

Todo el proceso llevado a cabo me ayudó a reconocermi como violinista, compositora y, ahora, performer.

Al hacer la reflexión oral aprendí que, cuando entrenamos el cuerpo en nuestras horas de práctica del instrumento, se hace en pro de las sensaciones que los movimientos que llevamos a cabo nos generan corporalmente. Esto no solo se aplica en las manos, lugar donde tenemos contacto directo con el cuerpo del violín, sino que se entrena la sensación corporal a nivel general, para saber cómo se sienten las piernas, el peso corporal, la espalda y todas las demás partes del cuerpo, pues el violín y el cuerpo se unen para llevar el mensaje que la música tiene para decir. Y es que los músicos olvidamos que tocar un instrumento, aparte de entrenar rigurosamente para conseguir unos resultados corporales, implica también indagar y analizar las maneras más prácticas

e inteligentes para llegar a esos resultados, sin olvidar que esa energía puesta en el cuerpo se transmite en forma de sonoridad a los oídos de quienes nos escuchan y transmite un mensaje que va más allá del sonido, al vincular nuestro lenguaje corporal y nuestra emocionalidad.

Este proyecto me regaló algo muy valioso dentro de mi vida como músico, pues me devolvió mi infancia sonora, es decir, me permitió volver a disfrutar la música como una acción de jugar, sin pensar en las rigurosidades académicas, valorando la creatividad en indagar cosas nuevas y divertidas.

Vivir la performance desde las sonoridades hace que emerjan los campos de las historias que normalmente atraviesan estas experiencias, historias de dolor, de alegría, recuerdos que han configurado la vida de las personas y que, por lo general, no se tienen en cuenta para estos procesos de creación.

Este proyecto cambió mi concepción de la música, del violín, del cuerpo, de la composición y mi propia noción como persona, para recibir a cambio una evolución en todas las dimensiones como ser humano y permitirme así ser más feliz.

Referencias

- Castillo, S. (2016). *Documento de línea de investigación doctoral: Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performances*. Bogotá: Doctorado en Artes, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. En *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118
- Sáen, E. C. (2019). *Vinculación en el proyecto Grupo de Creación Pasarela: Reencuentro con mi violín: una experiencia de sonoridades para el performance*. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/24715/S%c3a1enzBurd%c3%b3nErika-Carolina2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

REVISITA A MI TRABAJO DE GRADO: CATÁLOGO DE LA OBRA DEL ARTISTA RYUICHI SAKAMOTO (2016)

Andrés A. Rojas Galeano*

María del Pilar Agudelo**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Composición y Arreglos

Resumen

Este artículo describe la realización de mi trabajo de grado *Catálogo de la obra del artista Ryuichi Sakamoto*, realizado en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital. En este documento me acerco a la monografía pasados cuatro años de su elaboración y describo el proceso de evolución conceptual del trabajo. Además, reflexiono sobre la manera en la que la obra de Ryuichi Sakamoto cambió radicalmente mi manera de pensar/escuchar

la música y de concebir el arte en general, luego de un breve acercamiento a su biografía, su producción musical y sus actividades de arte multimedia. En este artículo, realizo también una descripción técnica de la manera como desarrollé el catálogo, basándome en las normas de catalogación internacional IASA e incluso apporto nuevas entradas y comentarios sobre las actividades artísticas más recientes del personaje.



Fig. 1. Ryuichi Sakamoto en su casa de New York. Foto de Zakkubalan para *Pen Magazine* (2020).

Introducción

Mis años como estudiante de música en la Facultad de Artes ASAB se dividen en dos grandes etapas: antes y después de empezar a desarrollar el trabajo de grado. Es claro que, desde los primeros semestres o incluso durante los años del Preparatorio en Artes Musicales ofrecido por la facultad, muchos estudiantes tienen una idea vaga, otros más definida de la tesis que quieren realizar para terminar exitosamente la carrera profesional (tal cual fue mi caso).

Cursando mis estudios en el preparatorio, sabía que el énfasis para escoger sería el de composición y arreglos. En los primeros semestres de carrera, pensaba que una composición musical original debía ser el trabajo de grado de un compositor, así como que quien estudia el énfasis en interpretación tendría que inter-

* Egresado del PCAM. Maestro en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.



Fig. 2. Pasillos de la facultad de artes ASAB. Foto tomada de la página de Facebook: Comunidad ASAB

pretar una obra y aquel que escoja la dirección tendría que dirigir una orquesta. Así de limitada era entonces mi comprensión sobre la música, contradiciendo, sin saberlo, mi creencia inicial, según la cual, al ser parte de una facultad de artes, estaba implícita la mentalidad abierta y el acceso a un conocimiento inmediato y real.

No es real ni es inmediata esta idea. Solamente el tiempo, a su paso, nos deja algo de sabiduría, la cual nos indica, cada vez más, que sabemos menos, por irónico que parezca, y aunque sean comprensibles el ímpetu y la arrogancia propios de la juventud, no justifico mi estrechez mental pasada. Afortunadamente, gracias a ese proceso constante de transformación, se volvió certera mi creencia inicial, pero fue dentro de las aulas, cuando compartí con las demás disciplinas artísticas que habitan la facultad y que funcionan entorno a **otras personas**.

Esta es la primera reflexión –tal vez la más importante– que aparece mientras revisito mi trabajo de grado. Por eso la menciono antes de indagar propiamente en el mismo: el concepto del otro y de lo otro, lo trascendentes que son los demás, la importancia y presencia de las cosas distintas a las que uno cree, piensa e imagina, las áreas lejanas a la zona de confort. No se trata de perder credibilidad en la creatividad propia sino de entender que, por más alta que sea, el nivel nunca será superior a la suma de esta junto con la información que ofrecen los otros y lo otro.

Parece obvio, pero no lo es, que muchos de mis colegas estudiantes se mostraron siempre aprehensivos a interactuar con varias disciplinas o negativos ante las materias distintas a lo que en su mente querían desarrollar para acabar con los estudios (zona de confort); pero es vital para un estudiante experimentar encuentros, posiciones y perspectivas e incorporar información diferente a la ya construida en su persona, en este mundo egoísta y dentro de una dimensión más egoísta aún: la subjetividad del arte.

Es por las otras personas, disciplinas e ideas que cambiamos y evolucionamos, alcanzando la otredad, entendida como *la condición de ser otro*. Esto es muy interesante desde la subjetividad porque, a través de los otros y lo otro, nosotros mismos nos convertimos en aquello, siendo nuestro trabajo artístico un reflejo de esa otredad, conscientemente o no, y, por lo tanto, siendo el reflejo también de los otros que habitan nuestro crecimiento personal. Fue de esta manera que cambió mi perspectiva de cómo “debía” ser mi tesis: gracias a otras personas, no a mí. Fue a través de otras personas que descubrí el aprendizaje al escuchar música y no necesariamente al hacerla. Y fue definitivamente de otro, Ryuichi Sakamoto, de quién recibí las mejores enseñanzas, sin que me dirigiera una palabra, más que de cualquier técnica de composición. Catalogar su obra me enseñó estilos, tecnología, instrumentación, producción, orquestación, cine, arte visual, danza, activismo, filosofía, diseño, publicidad

y, lo más importante, me enseñó el cambio, la asimilación a lo nuevo, a lo diferente. Estas cosas no las habría descubierto de no ser por mi relación con una estudiante de otra disciplina, quien me mostró al artista que se convirtió en objeto de mi trabajo de grado, cambiando por completo mi visión de la música y el arte porque acepté también un concepto diferente de lo que un compositor podría hacer como trabajo final de estudios; pero eso vendrá después. Así, invito a valorar la opinión del otro, a respetar e indagar en las otras áreas, a sumergirse en lo ajeno y a estar dispuestos siempre a deconstruir la visión de las cosas, evolucionando. Tal vez la otredad es lo que necesitamos para mejorar nuestra sociedad.

Escogencia del sujeto

“Ryuichi Sakamoto es un galardonado artista, músico compositor, pianista, director de orquesta, productor, etnomusicólogo, cantante, activista, escritor y actor, nacido en Tokio, Japón, el 17 de enero de 1952” (Rojas, 2017). Conocí a Sakamoto a través de una estudiante del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB, quién me enseñó la banda Yellow Magic Orchestra (Y.M.O.) de la cual Sakamoto es miembro fundador, junto a Haruomi Hosono y Yukihiro Takahashi, en una exitosa carrera que abarca más de cuatro décadas. Más que musical, el interés inicial de esta persona por la agrupación estaba inclinado hacia la estética visual que manejaban en las portadas de los discos, la ropa, los videos, la fotografía, etc.; esa relación mencionada antes (con las otras disciplinas) fue la que desencadenó en mí una tremenda pasión, convirtiéndose en obsesión por investigar la obra de este compositor y todo lo relacionado con él, incluyendo otros artistas y proyectos de toda clase.

El primer disco de Y.M.O. (1978), de nombre homónimo, fue un tremendo éxito comercial, además de un hito en la música pop electrónica, techno y hip hop, como uno de los álbumes fundacionales de estos géneros con el uso de

samplers, sintetizadores, *keypads*, *vocoders*, y uno de los primeros en usar el microprocesador Roland MC-8-microcomposer. El reconocimiento a esta producción cambió el camino de Sakamoto en adelante (Rojas, 2017).

Identifiqué entonces el trabajo en solitario de Sakamoto, pero el interés que creció en



Fig. 3. Portada del disco *Yellow Magic Orchestra* (1978) de la banda homónima. Imagen tomada de archivo personal.



Fig. 4. Portada del disco *BGM* (1981) de la banda Y.M.O. Imagen tomada de archivo personal.

mí no tenía nada que ver con mi trabajo de grado; solamente quería escuchar su música e investigar en la internet todo lo que fuera posible. Esa era mi relación con el compositor: yo era un simple aficionado más de su obra. Pero cada vez influía más sobre la manera en la que yo pensaba la música y el arte. En ese momento, algo –que llamaré una “cadena de datos”– fue convirtiendo el interés inicial por el artista en algo mucho más profundo.

En 1983, Nagisa Oshima, un reconocido cineasta japonés, estaba terminando la película *Merry Christmas Mr. Lawrence* (basada en la novela autobiográfica de Laurens van der Post, *The seed and the sower*), sobre la relación entre

personas de bandos opuestos en la Segunda Guerra Mundial. La situación transcurre en un campo de prisioneros en una isla del Pacífico. Por un lado, está el prisionero del bando aliado, el mayor Jack “Strafer” Celliers, protagonizado por el multifacético artista David Bowie. Por el otro bando, Oshima le pidió a Sakamoto que interpretara al capitán Yonoi; el compositor aceptó con la condición que le dejaran hacer también la música de la película, la cual lo hizo merecedor de un premio BAFTA de la Academia Británica, como mejor banda sonora, potencializando su fama internacional a nuevas esferas. Como compositor de música para cine, que es tal vez el campo por el cual Sakamoto es mayormente conocido hasta hoy, el tema de la película *Merry Christmas Mr. Lawrence* es el más conocido del artista, incluso más que la música que hizo para las películas del afamado director Bernardo Bertolucci como *The sheltering sky* (1990) o *The last emperor* (1987), con la que fue ganador a mejor banda sonora en los premios Oscar de la Academia, Globo de Oro y Grammy del mismo año.



Figs. 5a y 5b. *Merry Christmas Mr. Lawrence*. Sakamoto: <https://www.framerated.co.uk/merry-christmas-lawrence-1983/> • Bowie: <https://eoticonmusic.bandcamp.com/track/ryuichi-sakamoto-merry-christmas-mr-lawrence-eoticon-remix>



Oshima dirigió su última película, *Gohatto*, en 1999. La trama se desarrolla en la mitad del siglo XIX en el Japón previo a la restauración *meiji*. Sakamoto nuevamente hizo la música. Su banda sonora es digna de ser mencionada y escuchada por cualquier estudiante de composición o fanático de la música.¹ Utilizó una instrumentación tradicional japonesa, como *shō*, *taiko* o *shakuhachi*, pero con un tratamiento contemporáneo de los instrumentos; rasga los parches de los tambores amplificando el sonido y procesándolo, generando motivos rítmicos, texturas mixtas; usa construcciones acórdicas propias del *shō*, entrelazadas con sintetizadores y electrónica presente (esto, dentro de un contexto de música para cine *mainstream*, es magistral). Mezclar lo sintético con lo orgánico, lo tradicional con lo ultramoderno, es un concepto clave en su obra.

Sakamoto fue de los primeros artistas en transmitir un concierto multimedia en vivo por internet, *D&L Concert* (1995), en el que las personas podían mandar mensajes en tiempo real desde sus computadores y que fueran transmitidos en una de las pantallas mientras ocurría el evento. En su siguiente concierto multimedia, *Playing the Orchestra 1997 "f"* (1997), el músico fue más allá, al interactuar con la audiencia virtual, pues el piano que utilizó transmitía vía MIDI la información sonora a quienes previamente se hubieran inscrito y los “datos de su interpretación” llegaban a sus computadores en tiempo real.² Además, después de descargar e instalar unos softwares que él y su equipo diseñaron, la audiencia desde casa tenía un “botón de aplauso”³ para que los fanáticos mostraran su apoyo al artista, algo que se adelantó casi 10 años a los “me gusta” que tenemos hoy en día en todas las pla-

taformas sociales; ¡increíble!⁴ En este evento, Ryuichi Sakamoto interpretó su música junto a una orquesta sinfónica dirigida por el reconocido maestro Yutaka Sado; en el escenario también estaban un DJ (Dj Spooky) y un guitarrista eléctrico (David Torn) generando texturas, ambientes, reproduciendo grabaciones de campo, textos, junto a proyecciones visuales diseñadas por el artista visual Daizaburo Harada.

Si nos fijamos en lo descrito hasta ahora, desde que mencioné la **escogencia del sujeto** para mi trabajo de grado, notamos exactamente a lo que me refería cuando dije que una “cadena de datos” convirtió mi interés inicial en Sakamoto en una completa absorción de su obra. He descrito a diez artistas que han trabajado con él en, al menos, cuatro proyectos diferentes; he pasado por tres disciplinas, como mínimo (si consideramos al cine como una sola); y aunque todos los proyectos son de gran calibre, no comprenden ni el cinco por ciento de su obra.⁵ Así, encontraba que un artista con el que Sakamoto trabajaba, me llevaba a otro y otro, en una cadena prácticamente infinita de datos, de música, de arte. En ese tiempo, yo había cursado un poco más de la mitad de la carrera y la idea de que Ryuichi Sakamoto estuviera presente en mi trabajo de grado empezó a rondar por mi cabeza. No sólo era la cantidad alarmante de trabajo, sino la **calidad** en la mayoría de ellos; su obra está llena de conceptos artísticos de vanguardia, filosóficos, sociales, humanos, que se salen de cualquier cotidianidad. Esto hizo que mi decisión fuera definitiva.

En el repositorio en línea de la Universidad Distrital se encuentra mi trabajo de

1. <https://youtu.be/ohQN-sjDZhQ>

2. <http://www.kab.com/f/tech.html>

3. http://www.kab.com/f/tech_remoteclap.html

4. En esta excelente entrevista de 1998 Sakamoto comparte su visión sobre la tecnología en la música: https://www.nticc.or.jp/pub/ic_mag/jico26/pdf/f/072-085e.pdf (en inglés).

5. En la página de catalogación musical más relevante que hay en la actualidad, *Discogs.com*, Ryuichi Sakamoto aparece, al 21 de Julio de 2020, con 1.918 créditos y 529 apariciones oficiales, **sólo** de música. <https://www.discogs.com/es/artist/5087-Ryuichi-Sakamoto>

grado.⁶ En él entro en detalle de la mayoría de trabajos que Ryuichi Sakamoto ha realizado, pero, antes de pasar a describir la **conceptualización y el desarrollo** de mi tesis, quiero mostrar dos proyectos que el artista hizo después de que yo escribiera el catálogo y que me parece relevante mencionar.

Is your Time. Installation Music 2, junto a Shiro Takatani (2017)

Después de encontrar un piano en un colegio de la ciudad de Natori, prefectura de Miyagi, devastada por el tsunami ocurrido luego del gran terremoto en el este de Japón de 2011 (de magnitud 9,1 MW y que dejó 15.893 víctimas), Sakamoto sintió que las fuerzas de la naturaleza habían transformado este instrumento, representativo de la música moderna, en un simple objeto y, a partir de ahí, intenta recuperar la música, creando una ocasión para sentirla de una manera distinta a percibir el sonido físico.⁷

Posteriormente, Sakamoto y su equipo de ingenieros desarrollaron una especie de “pianista personalizado”, controlado por computadora, para el Tsunami Piano (como se conoce también al piano que encontraron en Natori). Este pianista, en esencia, consiste en un marco de dedos automatizados, uno para cada tecla del piano, disparados individualmente desde una computadora. El marco se encuentra justo encima del teclado, con los “dedos” sobre las teclas. Los datos sismológicos, que mapean todos los terremotos del mundo durante los 32 días anteriores, se transmiten a la computadora. Esta información se comprime en un lapso de tiempo de un día y se procesa en datos de notas musicales. Cada región del globo se asigna a las teclas



Fig. 6. *Tsunami piano.* <https://www.worldpianonews.com/historical/tsunami-piano/>

del piano. La duración de cada terremoto determina el tiempo que se mantiene esa nota, y la magnitud del terremoto establece el volumen de la misma.⁸

Lo anterior implica que, cada vez que suena el piano, interpretado por la máquina que diseñaron, ha habido un evento sísmico en el planeta. De esta manera, Sakamoto convirtió un objeto que fue “víctima” del terremoto, en un instrumento útil de registro sísmico, pues, sin alejarlo de su concepción original (emitir sonido), el piano, dentro del contexto de exhibición, es reflejo y testigo del poder transformador, de la fragilidad humana frente a la naturaleza, de la relación con los aparatos que nos rodean y de la mutación del paradigma original cuando cambiamos su significado (el significado de las cosas).

Async (2017)

Async es la decimonovena y más reciente producción musical en solitario que ha realizado Ryuichi Sakamoto, ocho años después de su anterior disco, *Out Of nOise* (2009), y luego de una batalla contra el cáncer de garganta que lo tuvo al borde de la muerte y que

6. <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5601>

7. <https://www.ntticc.or.jp/uploads/assets/002/eca-ba.2302.orig.png> (traducción propia).

8. <https://www.worldpianonews.com/historical/tsunami-piano/> (traducción propia).



Ryuichi Sakamoto
async

Fig. 7. Portada del álbum *Async* (2017). Imagen tomada de archivo personal.

afectó de manera significativa la realización y temática del disco. El concepto general del álbum aborda la asincronía en la composición musical, como está descrito en el librito del disco: “Componer música hecha de diferentes tempos, con cada elemento a su propio tempo”.⁹ Esta idea se ve materializada perfectamente en el segundo corte, *Desintegration*.

Sin embargo, no es una cuestión exclusiva del tempo o armonía musical lo que le interesa al artista. Sakamoto quiere exponer algo más trascendental:

El 99% de la música en este mundo está en sincronía o está alineada, es de naturaleza humana; tenemos una tendencia a sincronizar, nos alineamos sin siquiera darnos cuenta, parece que somos criaturas que de hecho encuentran placer al estar en sincronía. Por eso quería crear música no tradicional, que no esté sincronizada,

crear música que no esté sincronizada es como hablar en un idioma que no existe.¹⁰

Esta clase de ideas son las que ubican a Sakamoto como un compositor muy adelantado, porque, además, aunque el concepto del álbum sea la no-sincronía, esto no significa que sea no-musical o que sea música indigerible, sólo para eruditos. De hecho, ha sido recibida con elogios por parte de la crítica, llegando a tener una edición reconstruida del disco, *Async - Remodels* (2017), con grandes artistas como Oneohtrix Point Never, Arca, Johann Johannsson o Fennesz, reinterpretando la música del original.

Después de 2016, fecha en la que realicé mi trabajo de grado, Sakamoto ha hecho la música para las películas *Ikari* (2016), *The Fortress* (2017), *Your Face* (2018), *Proxima* (2019) y *Minamata* (2020), entre varias otras; también ha hecho instalaciones, ha lanzado DVD de presentaciones en solitario, colaboraciones y con orquesta. Además, fue el protagonista del documental *Ryuichi Sakamoto: CODA* (2017), dirigido por Stephen Nomura. Para consultar mayor información sobre el artista, se puede visitar el sitio web oficial: <http://www.sitesakamoto.com>

Conceptualización y desarrollo del trabajo de grado

Tenía definido, entonces, que Ryuichi Sakamoto iba a ser parte de mi tesis, pero aún no tenía claridad de cómo iba a ser participe. La idea original era hacer tres composiciones musicales basadas en el trabajo del artista. En mi mente todavía creía que tenía la obligación, como compositor, de hacer honor al nombre del énfasis. Afortunadamente, en escena apareció la maestra Myriam Arroyave, de vital importancia en este proyecto, porque fue ella quién me enseñó perspectivas y posibilidades diferentes a la hora de plantear un trabajo.

9. <https://www.youtube.com/watch?v=QjiyndquZ2I> (traducción propia).

10. <https://www.youtube.com/watch?v=QjiyndquZ2I> (traducción propia).

Fue dentro de la clase Proyecto de Grado, que ella dirigía, y a través de sus consejos, que me di cuenta de que lo de las tres composiciones en realidad no era un concepto consistente.

He visto y estudiado muchos tipos de análisis musicales y sé que ninguno de ellos puede dismantelar el velo que cubre la presencia musical de Ryuichi Sakamoto porque su influencia trasciende de lejos los papeles y abarca mucho más que un complejo resultado racional; por ello entendí que el objetivo al que apuntaba cuando quería escribir música propia basada en deducciones extraídas de la creatividad de otro no era coherente ni interesante. No por esto iba a dejar de lado la obra de Sakamoto; al contrario, comprendí que lo que quería mostrar era el trabajo de él, no el mío y aunque parezca extraño, siento alivio al no haberme embarcado en aguas tan hostiles (Rojas, 2017).

Luego pensé en hacer tres composiciones basadas en tres compositores japoneses: Toru Takemitsu, Ryuichi Sakamoto y Joe



Fig. 8. Ryuichi Sakamoto. Foto tomada de su cuenta de Instagram, @skmtgram

Hisaishi. Evidentemente no lo hice, aunque lo menciono porque, buscando bibliografía para desarrollar esta idea, del único que no había información bibliográfica en ninguna biblioteca, ni en ningún repositorio de alguna universidad en Colombia era de Sakamoto.¹¹

La maestra Arroyave, escuchando las dificultades que yo tenía en encontrar información sobre el compositor y mis problemas para descifrar lo que realmente quería hacer, e intuyendo sabiamente que mi trabajo de composición se estaba inclinando más hacia la fascinación por la obra del artista, me sugirió: “Andrés, ¿y por qué no haces un catálogo de la obra de Sakamoto? Así expones la obra del artista y dejas soporte académico al mismo tiempo”. Creo que no lo pensé dos veces y acepté. Tal vez lo que no quería en realidad era componer música, porque esa idea se fue cultivando desde el comienzo de mi formación, alejando las demás posibilidades del pensamiento musical, como la investigación o la “contemplación artística” dentro de un texto académico propio, lo cual se convirtió finalmente en una carga inconsciente. Por eso, cuando la maestra me dio la oportunidad de hacer otra cosa sin que eso significara dejar de ser músico, me quitó un peso de encima.¹²

Definimos, entonces, que el objetivo principal de la tesis sería dar a conocer el trabajo musical de Ryuichi Sakamoto y dejar un soporte de su producción artística dentro del contexto académico en Colombia:

Este trabajo es un catálogo de la producción musical del artista japonés Ryuichi Sakamoto, basado en las normas interna-

11. A excepción de un capítulo del libro de Mark Russell y James Young, *Bandas sonoras: cine*, que se encuentra en la Biblioteca El Tintal en Bogotá. Aun así, por no ser enteramente sobre Ryuichi Sakamoto y que sólo informen de algunas composiciones para cine, no lo considero acervo bibliográfico suficiente.

12. No incito a la mediocridad. De hecho, estoy seguro de que el resultado de componer música en ese momento hubiera sido mediocre.

Área de Título y Mención de Responsabilidad						Área de Producción, Distribución, Publicación, Radiodifusión y fechas de Creación		
No.	Título Propio	Título del documento anfitrión	Compositor(es)	Autor(es) letra	Género	Casa Disquera	Sello Disquero	Producción
		Chatran			Screen			
235	B7 Koneko Monogatari (Vocal Version)	The Adventures of Chatran	Sakamoto, Ryuichi		Pop, Stage and Screen	B7: Midi Inc.	Midi Inc.	1986: Japón
236	A1: Main Theme	Aile De Honnēamise - Royal Space Force	Sakamoto, Ryuichi		Electro, Pop, Stage and Screen	A1: Midi Inc.	Midi Inc.	1987: Japón
237	A2: Riikuni's Theme	Aile De Honnēamise - Royal Space Force	Sakamoto, Ryuichi		Ambient, Electrónica Experimental	A2: Midi Inc.	Midi Inc.	1987: Japón
238	A3: National Defense Department	Aile De Honnēamise - Royal Space Force	Sakamoto, Ryuichi		Ambient, Electrónica Experimental	A3: Midi Inc.	Midi Inc.	1987: Japón

Área de Notas			Área de Descripción Física		Área de Números y Términos de Disponibilidad	Área de Mención de Copyright	
No.	Interpretes	Formato Instrumental	Long Play (LP) / Grabación Digital	Duración	Números Internacionales	Copyright Fonográfica ®	Copyright ©
	Tadashi Hoshino, Takashi Asahi	Clarinete, Flauta Traversa					
238	Ryuichi Sakamoto	Sintetizadores	A3: 33 Rpm (LP)	3:26	MIL-1025	Midi Inc.	Midi Inc.
239	Ryuichi Sakamoto	Sintetizadores	A4: 33 Rpm (LP)	1:19	MIL-1025	Midi Inc.	Midi Inc.
240	Ryuichi Sakamoto	Sintetizadores, Percusión Programada	A5: 33 Rpm (LP)	2:02	MIL-1025	Midi Inc.	Midi Inc.

Fig. 9. Parte del catálogo del artista Ryuichi Sakamoto, ejemplificando la pieza número 238 (R.S. 238). Archivo personal.

cionales de catalogación IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives). Para esto se realizó el ejercicio de escuchar toda su producción musical disponible en Internet, logrando clasificar 62 álbumes y 693 piezas musicales dentro de tres categorías diferentes que dividen la discografía y producción artística de Sakamoto. Además, se indagó en la producción extramusical del compositor, participando en actividades tan diversas como las artes visuales o el activismo por el medio ambiente (Rojas, 2017).

Con la guía de mi tutora de grado, la maestra María del Pilar Agudelo, y el ejemplo y la ayuda incondicional de la maestra Gloria Millán, logramos determinar varios tecnicismos importantes del trabajo, como que hace parte de la línea de investigación Estética y Teorías del Arte de la Facultad de Artes, porque es un trabajo que gira en torno a una estética o estilo particular de composición musical, y que también hace una contribución a la línea de monografía del Proyecto Curricular de Artes Musicales, pues la finalidad de la tesis es, a través del desarrollo del catálogo musical de un artista, exponer su producción

a cualquier interesado en conocer sobre su trabajo, dejando el registro en la biblioteca de la Universidad para el uso que pueda tener.

Las áreas de catalogación utilizadas y los campos establecidos en el catálogo fueron extraídos del trabajo que desarrollaron Gloria Millán y su equipo en la ASAB con la colección Antonio Cuellar, quienes utilizaron las Normas de Catalogación de la ya mencionada Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA). Al utilizar estas mismas áreas de catalogación es factible decir que mi trabajo está acogido a las normas internacionales (Rojas, 2017).

El catálogo de Ryuichi Sakamoto está organizado en tres categorías diferentes, que abordan a gran escala la producción discográfica del artista: Música como Solista, Música para Cine y Colaboraciones. Cada una de estas tres categorías contiene seis áreas de información –las cuales tienen subcampos de catalogación– y son las siguientes: 1: Área de Título y Mención de Responsabilidad, contiene: Título Propio o nombre de la pieza, Título del documento anfitrión o nombre del álbum, Compositor(es), Autor(es) Letra, Géne-

ro. 2: Área de Producción, Distribución, Publicación, Radiodifusión y Fechas de Creación, contiene: Casa Disquera, Sello Disquero, Producción. 3: Área de Notas, contiene: Intérpretes, Formato Instrumental. 4: Área de Descripción Física, contiene: Long Play / Grabación digital de audio, Duración. 5: Área de Números y Términos para Disponibilidad, contiene: Números Internacionales. 6: Área de Copyright, contiene: Copyright ©. (Rojas, 2017).

Las imágenes de la página anterior muestran cómo quedó organizado el catálogo, ejemplificando la pieza musical número 238, que está resaltada. Podemos observar que son dos hojas diferentes por la longitud del diseño que hice de la tabla horizontal, donde están las seis áreas de información, con sus sub-campos de catalogación referentes a la misma obra, siempre guiada por el número de la misma. La nomenclatura correcta para referirnos a las piezas musicales catalogadas sería la de **R.S.** (por Ryuichi Sakamoto) y el número de la pista, en este ejemplo, **R.S. 238**.

El concepto general es que una persona que lea el catálogo pueda encontrar toda la información referente a una obra musical particular de Ryuichi Sakamoto, con un único número. También funciona si una persona que escucha alguna obra del artista quiere conocer más detalles sobre la producción de la misma: tendría que identificar la categoría general (Música como Solista, Música para cine o Colaboraciones) y luego el nombre de la pieza (Título Propio) o del álbum (Título del Documento Anfitrión); así encontraría el número respectivo y la información. En total fueron 693 piezas de música, 62 álbumes de larga duración y 2 EP, organizados y expuestos en el catálogo. Hubo algunos discos que se dejaron por fuera porque eran versiones en vivo de la música que ya aparecía dentro del catálogo, discos compilatorios de su música y un par de bandas sonoras que cuentan con más de 25 piezas de música, como la hecha para

el documental *Derrida* (2003). En la modalidad de trabajo de grado *monografía* existe un límite de cantidad de páginas que pueden ser presentadas y esto implicó tener que exponer una pequeña parte del catálogo dentro de las páginas del texto y el resto en la sección *anexos*.

El texto de mi proyecto de grado está organizado en dos grandes capítulos. El primero contiene la información biográfica del artista e incluye la subsección *otros proyectos*, que no fueron incluidos dentro del catálogo final porque no hacían parte de las tres categorías, además de ser demasiado variados para convertirlos en una categoría en sí misma. Entre estos están Música para Propagandas e Imagen Publicitaria, Música para Eventos, Música para Televisión y Juegos de Video, y Activismo y Ambientalismo. El segundo capítulo describe el proceso de realización del catálogo, luego muestra una parte del mismo y, finalmente, se hacen observaciones que el catálogo arrojó.

La metodología que utilicé fue de tipo cualitativo con carácter analítico. Recopilé información sobre Ryuichi Sakamoto y su obra e hice un análisis de tipo reflexivo acerca de la misma. Luego realicé el proceso de catalogación. El desarrollo del trabajo estuvo fundamentado en dos acciones principales: 1. Búsqueda de información sobre el artista y su producción discográfica, disponible en internet y de fuentes confiables, para organizarla en un solo documento. 2. Audición de TODOS los registros que existen en el catálogo; esta acción fue fundamental porque no se trataba solamente de transcribir la información que aparecía en la web y copiarla al texto de la tesis pues, de esta manera, no hubiera completado todos los campos de catalogación.

Es decir que en internet no encontraba la información de la instrumentación de cada una de las canciones. Lo más cercano era la información de los músicos que participaron en todo el álbum, algo que no necesariamente me decía la instrumentación de cada pieza, ni los intérpretes en cada una, que también eran sub-campos de catalogación. Igualmente

te, para definir el género o estilo musical de cada obra, era fundamental la audición de la totalidad de la producción catalogada. Sin mencionar que no me incomodaba en lo absoluto escuchar todo lo que había disponible de mi músico favorito. Afortunadamente, Ryuichi Sakamoto, desde el comienzo de los años 90, tiene una relación muy estrecha con el internet y la tecnología. Esforzándome un poco más, logré encontrar la información necesaria para organizar el catálogo de una forma coherente, con poco o nada que refutar. A menos que el mismo Sakamoto lo lea y me diga exactamente dónde me equivoqué (algo que, por supuesto, intenté, pero en vano).

Tidido.com, una página rusa de transmisión gratuita de música, fue vital en mi trabajo de grado pues, en el año 2015, muchos de los álbumes muy poco conocidos (aunque maravillosos) de Sakamoto y que hacen parte del catálogo, como *Elephantism* (2002), *Comica* (2002), la



Fig. 10. Centro de documentación de las artes Gabriel Esquinas, lugar donde realicé gran parte de mi investigación dentro de la ASAB.
<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/cda>

totalidad de la banda sonora para *Shining boy & Little Randy* (2005) o *Tony Takitani* (2007), no se encontraban en plataformas convencionales como YouTube, Spotify, Soundcloud, etc. El 70 por ciento de la audición de la discografía la realicé en *Tidido*. Luego, al poco tiempo de terminar mi tesis, la plataforma *Deezer* absorbió esta página (tuve suerte porque *Deezer* cobra por suscripción). El porcentaje restante de la música que aparece en el trabajo de grado, lo escuché en las plataformas convencionales. En la actualidad, la mayoría de música de Ryuichi Sakamoto se puede encontrar fácilmente en la plataforma y red social YouTube. Extraje la totalidad de la información textual sobre cronología y producción discográfica de Sakamoto de la página <https://www.discogs.com/>.

Quiero agradecer a Myriam Arroyave, Gloria Millán y a mi tutora, María del Pilar Agudelo, especialmente, por su buena disposición y puntualidad siempre para con el proyecto. A todos los músicos que encuentran en la investigación, la catalogación, el pensamiento, la historia o la crítica musical un motivo para su trabajo, que son una bocanada de aire fresco en la tan contaminada industria musical, gracias también.

El trabajo, finalmente, fue bien recibido dentro del profesorado de la facultad, con mención meritoria en la ceremonia y acta de grado, dándome así la oportunidad de citarlo en mis procesos de selección para trabajos o búsquedas profesionales como docente o investigador musical.

Consideraciones finales

Paralelamente, mientras realizaba el catálogo de la obra de Ryuichi Sakamoto en la universidad, en una materia dirigida por la maestra Gloria Millán, hicimos una investigación exhaustiva sobre compositores colombianos y su obra. Yo escogí hacer mi investigación sobre mi maestro de composición de ese entonces, Gustavo Lara Paz, de quién en el centro de documentación Gabriel Esquinas debe reposar una entrevista que le hice personalmente, en la

que hablamos a profundidad de su inmensa y no muy conocida producción artística: música clásica sinfónica, música de cámara, música para medios mixtos, música electrónica contemporánea, música con realces indigenista, jazz, rock, música para publicidad, música para teatro, para cine, para televisión, para danza o, incluso, instalaciones audiovisuales. El maestro Gustavo Lara es un referente y pionero para los compositores en Colombia –al menos para mí–, pues comparte cualidades con Ryuichi Sakamoto: la versatilidad de su obra, el respeto por la profesión, la cercanía a las demás disciplinas y siempre la altura en su trabajo.

La entrevista tuvo lugar en su estudio *Talea*, en Bogotá, donde ha realizado un sinnúmero de producciones musicales de toda clase; además cuenta con un espacio especializado para el doblaje de películas y un auditorio para hacer videos o conciertos.¹³ De esta manera, quiero expresar que mi escogencia del sujeto para realizar el catálogo no tiene nada que ver con cuestiones de nacionalidad ni con el esnobismo. Fue una inmersión estilística y estética que me cautivó y, hasta el día de hoy, lo sigue haciendo. La relevancia que Sakamoto ha tenido en la música de finales de siglo XX y comienzos del nuevo milenio en el planeta es innegable. El hecho de que no existiera registro de su obra en la academia me parece un síntoma de la realidad musical que hay en nuestro país.

La sociedad en la que vivimos no le ha dado el lugar que les corresponde a los tantos compositores que tiene nuestro país; algunos están olvidados completamente, otros tienen la fortuna de enseñar. En este sentido, la academia, en primer lugar, es la que tiene una gran deuda con ellos pues no le podemos exigir al sistema que valore lo que ni siquiera dentro de la disciplina hacemos respetar. Tal vez yo sea un ejemplo de que primero llega la información del trabajo de un extranjero que la de nuestros compositores colombianos, ya sea porque no hay registro fonográfico, porque

no existen ediciones de partituras o porque la música no se promociona lo suficiente. Es en primer lugar dentro de la academia que se tiene que exponer el trabajo de nuestros creadores; seguro, después de que pase eso, el resto de la sociedad va a cambiar la visión frente a nuestra disciplina. Primero, entre nosotros, nos tenemos que valorar más.

Hago una invitación a los estudiantes de música de la Facultad de Artes ASAB en torno a su relación con la multidisciplinariedad, de la que tienen fortuna de hacer parte. De la danza, podemos incorporar el autoconocimiento corporal, el respeto por el cuerpo humano y la concepción del movimiento, que son muy importantes para que cualquier persona sea mejor, pero, en especial, para un músico intérprete. Del teatro, literalmente, la capacidad que tienen sus participantes de ponerse en “los zapatos de otro”; podemos absorber mucho de la empatía con ellos; además el concepto del diálogo es interesante pues realmente saben aprender a escuchar lo que el otro tiene que decir. De las artes plásticas y visuales hay muchas cosas que decir, pero, principalmente, la manera en la que abordan la creación es envidiable; nos llevan mucha delantera en lo que se refiere a perspectivas y posibilidades al momento de expresar un concepto artístico; en mi opinión, es la disciplina de la que más debemos aprender.

Para solucionar cualquier duda sobre el proceso de elaboración del catálogo, pueden comunicarse conmigo al correo andresrojascompositor@gmail.com. Por último, voy a compartir unos discos recomendados de las tres categorías manejadas en el catálogo, para aquel que quiera adentrarse en la discografía de Ryuichi Sakamoto, junto con el *link* en YouTube.

Referencias

Rojas, A. 2016. *Catálogo de la obra del artista Ryuichi Sakamoto*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5601/6/RojasGaleanoAndresArmando2016.pdf>

13. <https://www.facebook.com/taleaestudiooficial/>

Música como Solista de Ryuichi Sakamoto:

Thousand knives (1978): <https://youtu.be/rGo7n6CMcCE>

Beauty (1989): https://www.youtube.com/watch?v=X15sXM9Joc&list=PLiN-7mukU_RHPtcp78gDpiuMDSil3bENw

BTTB (1999): https://www.youtube.com/watch?v=n59qeMSCAgA&list=PLfzW_wEeYxk-5dUppPEjVuEmNyWfYbQHcN

Chasm (2004): https://www.youtube.com/watch?v=vi1qJPnKTTw&list=OLAK5uy_kXU79e2OImgfciApC7e1ro1vUGbQnoLk

Out Of nOise (2009): <https://youtu.be/8Fp-gHZuemw>

Música para Cine de Ryuichi Sakamoto:

The last emperor (1987): <https://www.youtube.com/watch?v=lb84zmd5J48&list=PL7wv1Ns-4VJAmPRx8tWP-gtHPbhbmhscaO>

The sheltering sky (1990): https://www.youtube.com/watch?v=UZ2koBf7cpc&list=OLAK5uy_lS1bcioInD999gGi6pc-UZWro4_i7_zfE

Shining boy & Little Randy (2005): https://www.youtube.com/watch?v=N_voVi2qjXA&list=OLAK5uy_mypuMZ51EFojC_4kiU43yka6i7CXmZ2Pg

Colaboraciones:

Con Y.M.O. – *Technodelic* (1981): <https://youtu.be/zyj6UtVARzs>

Con Y.M.O. – *Technodon* (1993): <https://www.youtube.com/watch?v=dH1Tm83Be1k&list=PLmM-mr1jpPlKMfP6drAa2XQXeWHKH3gFwV>

Con Morelenbaum² – *Casa* (2001): https://www.youtube.com/watch?v=WKyWy-NogpMY&list=OLAK5uy_kD_LK3Ro-PwL6UNzGT2syZpUWkwiQGn9_I

Con Alva Noto – *Insen* (2006): https://www.youtube.com/watch?v=jXGU8TSDdgo&list=OLAK5uy_nxOLmzQ73cRiWHhJniXatgS_LvR1rpIPM

Con Christopher Willits – *Ocean fire* (2007): https://www.youtube.com/watch?v=Q-Qodea-emlU&list=OLAK5uy_mJxQF6X-g7gaW3Fboq84SFeBzT_b2CazPo

LA FORMACIÓN MUSICAL EN DIÁLOGO CON LA ACADEMIA

Liliana del Pilar Flechas*

Genoveva Salazar**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación. Flauta Traversa

Resumen

Partiendo de las acciones y de la labor realizada por el Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), a fin de aportar al fortalecimiento de los procesos de formación musical en el país, se presenta el contexto por medio del cual se propone y desarrolla el trabajo de grado denominado *Sistematización de propuestas pedagógicas del Diplomado en Iniciación Musical, Ministerio de Cultura, Región Andina Centro 1 – Duitama*. Este trabajo de grado se enmarca en la modalidad de pasantía y tuvo como objetivo sistematizar las propuestas pedagógicas que hicieron parte del Diplomado de Iniciación Musical que se realizó en el municipio de

Duitama, y que contó con la participación de docentes representantes de diferentes municipios del Departamento de Boyacá. En este artículo se presenta la metodología utilizada y las actividades desarrolladas para la recolección y análisis de la información, y la posterior socialización de los resultados obtenidos que, en conjunto, permitieron cumplir con el objetivo definido. En este mismo sentido, se relacionan los aportes que el proceso tiene para el sector de la música en el país y para las acciones realizadas tanto por el PNMC como por el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital.

Como parte del contexto musical y pedagógico existente en nuestro país, y de su constante desarrollo, es imprescindible no dejar de lado la gestión y las acciones realizadas por el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), que se considera como una política de gobierno y que ha permanecido durante los últimos cinco periodos presidenciales. En este tiempo, el PNMC ha ido adaptándose a las condiciones y necesidades del sector musical de Colombia, generando soluciones y espacios que han permitido que este último se fortalezca cada vez más desde los diferentes eslabones del ecosistema musical.

En este camino, uno de los intereses existentes para cumplir con sus objetivos ha estado

relacionado con los procesos formativos que han permitido a docentes de Escuelas de Música ampliar sus conocimientos y propuestas pedagógicas para fortalecer la formación musical que se lleva a cabo en los diferentes municipios del país, y que acogen a los diversos grupos poblacionales que allí habitan. Para esto, el Componente de Formación del PNMC ha estado interesado en consolidar los proyectos pedagógicos y musicales de las Escuelas Municipales de Música, esperando garantizar que la población pueda acceder a una formación musical de calidad y en igualdad de condiciones. Es así como, en el año 2014, para el cuatrienio 2014-2018, esta línea de acción del Componente de Formación da un giro hacia una propuesta que busca diseñar e implementar una serie de Lineamientos de Formación Musical, enfocados a estructurar y consolidar los planes de estudio de las Escuelas de Música,

* Egresada del PCAM. Maestra en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.

por niveles transversales a las diferentes prácticas que se pueden trabajar en cada una de ellas.

En años anteriores se habían generado lineamientos enfocados exclusivamente a las propuestas pedagógicas para cada práctica, los cuales podrían robustecerse y complementarse con estos nuevos que se han propuesto. Estos documentos, junto con los demás elaborados durante años por el PNMC, permiten a los docentes apoyarse en materiales a fin de diversificar sus propuestas pedagógicas y, así, elaborar planes de estudios completos y pertinentes.

Como parte de este proyecto y para llegar a los músicos docentes, se definió implementar tales lineamientos a través de diplomados regionales de formación para cuatro niveles de instrucción, en los que participaban maestros representantes de diferentes municipios y que se irían formando a través de los años, fortaleciendo, como consecuencia, a un igual número de Escuelas Municipales de Música. En ese momento, el Componente de Formación del PNMC decide buscar aliados para cumplir con este objetivo y, en el 2015, aúna esfuerzos con la Fundación Francisca Radke, para la elaboración de los Lineamientos de Iniciación Musical, y con la Fundación Música en los Templos, para la implementación de los Diplomados de Formación Musical. Así mismo, se define contar con una institución educativa que pudiera aportar desde diferentes niveles a la consolidación del proyecto, dándose la vinculación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas a través del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB, por medio de un convenio con la entidad ejecutora. Desde el PNMC se escoge a la Universidad Distrital dada la experiencia precedente y favorable de cooperación académica existente entre estas dos instituciones.

La participación de la Universidad estuvo ligada a dos grandes propósitos. Por un lado, certificar a los docentes participantes en los Diplomados que cumplieran con los objetivos propuestos en el proceso formativo; y, por otro, sistematizar la experiencia de los Diplomados

con un enfoque en las propuestas pedagógicas y musicales que de allí surgieran. Este proceso estuvo liderado en su momento por docentes como Genoveva Salazar Hakim, Myriam Arroyave Montoya y Edna Rocío Méndez, contando además con la colaboración del maestro Efraín Franco Arbeláez en el proceso de elaboración de los Lineamientos. Dentro de las estrategias para lograr las metas propuestas, se definió la participación de estudiantes de últimos semestres del Proyecto Curricular de Artes Musicales y que estos desarrollaran procesos de investigación y acompañamiento en los Diplomados, como parte de sus trabajos de grado. Es en este punto en el que el presente trabajo toma vida y aporta a la consolidación de tales procesos.

Dentro del contexto anteriormente descrito, se realiza el trabajo de grado denominado *Sistematización de propuestas pedagógicas del Diplomado en Iniciación Musical*, Ministerio de Cultura, Región Andina Centro 1 – Duitama, que se enmarcó en la modalidad de pasantía y se vivenció en el municipio de Duitama, Boyacá, siendo asesor de esta sede de formación el maestro Franco. Es importante decir que estos diplomados se llevaron a cabo en nueve regionales a nivel nacional, con 16 ciudades sedes, que permitieron convocar a 500 docentes pertenecientes a Escuelas Municipales de Música.

El objetivo general era sistematizar las propuestas pedagógicas surgidas en el contexto del Diplomado en Iniciación Musical, realizado en la Región Andina Centro 1, en el segundo semestre de 2015, abordando los siguientes objetivos específicos:

- a. Recolectar información respecto de los lineamientos que orientan la realización del Diplomado en Iniciación Musical.
- b. Recolectar información en trabajo de campo sobre las propuestas pedagógicas que tienen lugar en los tres módulos del Diplomado en Iniciación Musical.
- c. Analizar y sistematizar la información recolectada en el Diplomado teniendo en cuenta, por una parte, preguntas orientadoras en torno a la iniciación musical y, por otra

parte, la propuesta pedagógica esbozada en el documento Lineamientos de Iniciación Musical del Ministerio de Cultura.

- d. Sistematizar el material recolectado, a fin de posibilitar su posterior consulta, inicialmente por parte de las instituciones que hacen parte del Convenio para la realización del Diplomado.
- e. Socializar los resultados de la Pasantía ante las personas responsables del Convenio realizado para el Diplomado en Iniciación Musical.

Este trabajo se enmarcó en las siguientes preguntas orientadoras que permitieron delimitar el proceso de observación, y de recolección y análisis de la información desde una perspectiva pedagógica:

- ¿Cómo se concibe la iniciación musical?
- ¿Qué tensiones se evidencian entre la propuesta institucional y las prácticas musicales y pedagógicas de los participantes?
- ¿Qué se puede vislumbrar sobre pedagogías en músicas tradicionales y en las escuelas de música?
- ¿Qué se concibe como musical desde el asesor y los maestros participantes?
- ¿Cómo son las relaciones intersubjetivas en el contexto del Diplomado?
- ¿Para qué se llevan a cabo procesos de iniciación musical?

El documento se estructuró a través de capítulos, tres en total. En el primero de ellos, se presentó el marco de referencia, en el cual se expusieron aspectos fundamentales de los Lineamientos de Iniciación Musical desde la perspectiva y el planteamiento del PNMC. En el segundo se desglosaron los procedimientos y rutas metodológicas utilizados durante la pasantía. En el tercero se presentaron los resultados obtenidos como parte de la observación y el análisis de las vivencias del Diplomado. Esto último se definió en torno a las concepciones sobre la iniciación musical, teniendo en cuenta las actividades y las voces

de los diferentes participantes: asesor, asesor invitado, docentes participantes y pasante. El análisis y la sistematización de las actividades de contenido teórico y/o práctico, realizadas durante el Diplomado, se entrelazaron estrechamente con los Lineamientos, teniendo en cuenta los principios, los sentidos, los ejes formativos y los criterios metodológicos que hacen parte de los pilares propuestos por el Ministerio de Cultura en dicho documento.

Luego de presentar estos tres capítulos, se exponen las conclusiones y recomendaciones y, adicionalmente, se incluye un cuerpo de anexos. Estos anexos comprenden diarios de campo, tablas de sistematización, registros videográficos y un ejemplo de los trabajos realizados por los participantes como resultado de las actividades propuestas por el asesor.

La metodología utilizada tuvo un enfoque cualitativo con un carácter analítico, debido a un proceso de estudio y comprensión de las actividades cumplidas durante el Diplomado por cualquiera de los participantes anteriormente descritos, y un carácter explicativo en el momento en que se especificaron y detallaron las metodologías definidas para el desarrollo de dichas actividades.

La metodología que se utilizó consta de cuatro etapas:

- a. Fundamentación.
- b. Seguimiento del Diplomado.
- c. Análisis y sistematización.
- d. Socialización de los resultados.

En cada una se desarrollaron diferentes actividades que permitieron apoyar y nutrir el proceso general y, por consiguiente, los resultados obtenidos.

En la etapa de **Fundamentación** se asistió a dos encuentros que se desarrollaron antes de la implementación del Diplomado y que generaron recursos necesarios para el proceso de observación y recolección de información en la parte práctica, que se llevaría a cabo después. En primer lugar, se pudo presenciar el último módulo del proceso de elaboración

de los Lineamientos, que tuvo una duración de tres días, en la ciudad de Bogotá, y en el cual se generó un primer acercamiento a la propuesta y a las temáticas que finalmente harían parte del documento oficial. Esto permitió, por otra parte, tener un contacto con los asesores que liderarían los procesos formativos en las diferentes sedes junto con el equipo del PNMC que encabezaba este proyecto. En este mismo sentido, se pudo conocer el plan de trabajo de los asesores y se tuvo la posibilidad de verlos en acción en los diferentes talleres y actividades planteadas para dicho encuentro.

En segunda instancia, se definió por parte de la Universidad, la realización de un Taller de Etnografía, de un día de duración, a cargo de la antropóloga Paola López Wilches, quien, además, era la persona que lideraba el proceso de construcción y consolidación del Lineamiento. Su principal propósito radicaba en dar a los estudiantes herramientas necesarias para el trabajo de campo que tendría lugar en región y, de esta manera, delimitar y enfocar el proceso de observación y de recolección de información. Antes de dicho encuentro, se llevó a cabo una lectura individual de algunos textos relacionados con la etnografía y sus metodologías, para, luego, desarrollar un análisis y una discusión de lo encontrado en ellos durante el taller y en diálogo con los maestros tutores y los estudiantes.

En este taller también se hizo una presentación del Diplomado, abarcando temas como su propósito, la metodología a utilizar y el perfil de los asesores encargados. Como complemento al proceso, se realizó una actividad práctica de observación con su respectiva retroalimentación y, como uno de los componentes más importantes, se abordó una explicación sobre la realización de entrevistas y la utilización de herramientas como los diarios de campo y registros videográficos que se convertirían en parte de los insumos del trabajo final.

Por último, en esta etapa, se efectuó una lectura y un análisis del documento final del Lineamiento de Iniciación Musical, con el fin

de obtener una base teórica para participar en el Diplomado, y para observar, sistematizar y detallar las actividades definidas en el proceso formativo y presentadas en el documento final del trabajo de grado.

Durante la segunda etapa, **Seguimiento del Diplomado**, se emplearon diferentes herramientas para la recolección de información, que permitieran dar respuesta a las preguntas orientadoras establecidas para el trabajo de grado. En este caso, se utilizaron las notas de campo y el registro videográfico de cada una de las sesiones, en tres módulos de cuatro días de duración cada uno y jornadas de trabajo de ocho horas. Este es un material bastante amplio y detallado de lo sucedido en el Diplomado y se encuentra disponible en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas de la Facultad de Artes ASAB, con posibilidad de ser consultado por quien lo desee. Con el fin de lograr una consulta efectiva, se definió un sistema de codificación que permite acceder al material que está directamente entrelazado con las tablas de sistematización elaboradas.

Como parte de este proceso, y para complementar las memorias de lo sucedido y facilitar el análisis de la información, se elaboraron diarios de campo de los tres módulos y de la totalidad de las jornadas que se vivenciaron. Estos diarios se dividen en módulos y estos, a su vez, en días en los que se detalla cada actividad realizada, señalando quién la propone, qué recursos utilizó, qué repertorios abordó y cuál era la finalidad de los ejercicios.

Para finalizar esta etapa, se indagó en los procesos de aprendizaje de los docentes y en sus prácticas pedagógicas, para lo cual se utilizaron tres herramientas. La primera estuvo relacionada con la posibilidad de dialogar con ellos en los diferentes espacios del Diplomado a fin de conocer, por un lado, la experiencia adquirida en su quehacer pedagógico, teniendo en cuenta la manera como abordaban los procesos de iniciación y cómo sentían, módulo tras módulo, que iba

cambiando esa práctica con sus alumnos; y por otro, para vislumbrar un poco sobre sus propios procesos formativos y la manera como se llevó a cabo la iniciación musical en sus vidas.

La segunda estrategia se vinculó directamente con la realización de entrevistas documentadas a través de registros videográficos, eligiendo a tres de los participantes. Los criterios planteados para definir quiénes serían entrevistados se basaron en primera instancia en el tipo de práctica pedagógica que lideraban. Se tuvo en cuenta, entonces, si eran directores de alguna práctica colectiva o de la Escuela Municipal de Música como tal, o si eran talleristas enfocados a la enseñanza de un instrumento específico. En segunda instancia, se tuvo en consideración el tiempo que llevaban desempeñando su labor en sus respectivos municipios, especialmente en casos en los que los procesos contaban con una continuidad prolongada.

Durante el proceso, y como tercera estrategia, se realizó una recopilación de información del grupo de docentes participantes, que dio como resultado la elaboración del *Anexo 2. Tabla 1. Datos de los participantes*, en la que se incluyeron datos de los 25 docentes, como sus nombres completos y los municipios que representaban, su formación musical profesional, la práctica musical y pedagógica que lideraban en la Escuela Municipal de Música, el tiempo de experiencia en los diferentes municipios y un poco de información sobre la ruta de iniciación musical de sus propios procesos. Con estos datos, se realizó un análisis demográfico de los participantes, relacionando las provincias a las cuales pertenecían según sus municipios de procedencia, puesto que el grupo total provenía del Departamento de Boyacá. Así mismo, y dentro del análisis de estos datos, se evidenciaron los porcentajes de docentes que, por ejemplo, contaban con una formación profesional en música y aquellos que tenían una formación empírica, o relacionando el porcentaje de docentes por práctica pedagógica, entre otros.

En la etapa de **Análisis y Sistematización**, se adelantó el proceso de organización de la información recopilada para su sistematización. De esta manera, se estructuró una tabla en la que se incluyeron las actividades realizadas durante el Diplomado, teniendo como referencia los diarios de campo elaborados, los registros videográficos y las entrevistas. Para el análisis de la información, se estudió cada una de las actividades desarrolladas en el proceso formativo para luego entrelazarlas y valorarlas según los ejes formativos, los sentidos transversales, los principios y los criterios metodológicos, buscando vislumbrar la interrelación existente entre ellos, además de tener presentes unas categorías obtenidas como resultado del análisis y comprensión de los Lineamientos. En este mismo orden de ideas y para cada actividad, se tuvo en cuenta qué se hizo, cómo se abordó el proceso, para qué se propuso dicha actividad, cuáles fueron las relaciones intersubjetivas entre los participantes, incluyendo el asesor y el asesor invitado, y una valoración de la actividad considerando lo observado durante el proceso.

Como resultado de este análisis se creó una tabla de sistematización denominada *Anexo 2. Tabla 2. Sistematización de actividades*, que permite ver los resultados y que se encuentra relacionada con los diarios de campo y con los registros videográficos. De esta manera, quien lea este documento puede dirigirse al video respectivo para cada actividad considerando el sistema de codificación planteado y a la descripción detallada en el diario de campo con el número de la actividad. Como complemento para este proceso, se indagó por las tensiones que se pudieron presentar entre la propuesta del PNMC, a través de los Lineamientos de Iniciación Musical, y las prácticas pedagógicas de los maestros, sin dejar de lado los contextos sociales y políticos de las Escuelas Municipales de Música.

Para la etapa de **Socialización de los resultados** se logró participar en tres actividades

desarrolladas durante el semestre de elaboración del trabajo de grado y que permitieron discutir, en espacios de colaboración y análisis, los resultados de cada fase del proceso y los resultados finales al terminar la elaboración del trabajo. La primera de las actividades realizadas estaba relacionada con las reuniones de socialización que tuvieron lugar el primer martes de cada mes durante el semestre, junto con representantes del Ministerio de Cultura, la Fundación Música en los Templos, las maestras tutoras del grupo de pasantes y los estudiantes participantes en este proyecto. Estas reuniones permitieron aclarar las dudas que se presentaron en los diferentes procesos que se debían llevar a cabo antes de la salida de los estudiantes a región y, después, a su regreso, se convertirían en un espacio para retroalimentar cada uno de los módulos. Con eso se esperaba que cada una de las partes, y especialmente los organizadores y líderes del Diplomado, pudieran tomar acciones para mejorar ciertas situaciones antes del siguiente encuentro.

La segunda actividad se relacionó con la participación en dos eventos desarrollados en el marco de la semana CASABIERTA en el mes de octubre de 2015. El primero fue la presentación de la ponencia *La corporalidad en experiencias del Diplomado en Iniciación musical*, que se elaboró junto con la maestra Genoveva Salazar Hakim y algunos de los estudiantes pasantes, en donde se expusieron las experiencias que emergieron como parte del programa en las diferentes sedes de formación, enfatizando en la manera como se abordó o se propuso el trabajo en torno al cuerpo durante este proceso formativo. El segundo evento estaba relacionado con el conservatorio *Preguntas en torno a la corporalidad en la formación musical. Encuentro de estudiantes y tutores de trabajos de grado de la Facultad de Artes ASAB*, en el que se resolvieron dudas sobre la corporalidad y que se convirtió en un espacio oportuno para el análisis y la reflexión sobre un tema que hacía parte fundamental del Diplomado.

Como última actividad, tanto de la etapa final como de la elaboración en general del trabajo de grado, se llevó a cabo la socialización de la pasantía a fin de dar a conocer, a las partes directamente relacionadas y a quienes encontraran interés en el tema, lo sucedido durante el proceso y los resultados finales. Así, se posibilitó la comprensión de la manera en que se articuló la propuesta del PNMC a través de los Lineamientos de Iniciación Musical con las prácticas pedagógicas y musicales de los docentes participantes.

Este trabajo y el proceso de gestión que lo engloba permitió generar un aporte al conocimiento musical en dos grandes niveles, que se complementan y hacen parte de la cotidianidad de los músicos y docentes del país: la pedagogía musical y la gestión cultural. En primer lugar, se obtiene una amplia y detallada información sobre las prácticas pedagógicas que se viven y plantean en las regiones y la manera como logran dialogar, positiva o negativamente, con una propuesta dada por una institución como el Ministerio de Cultura. Esta información da pie a posibles investigaciones de quienes estén interesados en ahondar en este tipo de procesos.

En segundo lugar, los datos recopilados a través de materiales escritos y grabados se convierten en un componente invaluable para aquellos músicos que buscan herramientas y elementos que fortalezcan sus prácticas pedagógicas. Esto permite complementar el Lineamiento de Iniciación Musical elaborado por el PNMC, ya que, por su carácter propositivo, no detalla maneras de adelantar dichos procesos pedagógicos de cara a diversas propuestas. En este sentido, el trabajo aporta un detalle de los procedimientos desde la escritura a través de los diarios de campo y de la tabla de sistematización de las actividades, que se complementa con la posibilidad de visualizar el paso a paso a partir de los registros videográficos para fortalecer su comprensión.

Se podría considerar como una especie de catálogo de actividades para la enseñanza musical enfocada a los procesos de Iniciación.

Ahora, en cuanto a la gestión cultural, permite vislumbrar la situación que se presenta en los territorios con los procesos de formación musical, partiendo de las vivencias y realidades de los músicos docentes, para contribuir al mejoramiento de las condiciones y fortalecer, desde esa base administrativa, los procesos que giran en torno a la práctica musical.

Por otra parte, la investigación realizada buscaba aportar elementos fundamentales al servicio de la práctica pedagógica, no solo para los procesos que se llevan a cabo en región, como parte de los programas definidos en las Escuelas Municipales de Música, sino al proceso de formación propuesto y liderado por el Ministerio de Cultura. La información obtenida generó un material pedagógico libre de ser usado por los músicos en su trabajo de enseñanza y, de igual manera, se convirtió en un insumo para que el Ministerio de Cultura percibiera qué propuestas funcionaban, tanto en lo pedagógico como en lo operativo, durante la implementación de los Diplomados.

Independientemente de que el proceso de observación y de investigación tuviera un objetivo planteado para la parte musical, se podían analizar y presentar los pros o los contras de la organización de los Diplomados, y de las situaciones políticas y sociales de los municipios. Esto ha ayudado durante los últimos años a fortalecer la propuesta de estos procesos formativos, mejorando aquellos puntos en los que se pudieron presentar falencias, y a robustecer las actividades y herramientas que los asesores podían utilizar como parte de su plan de trabajo para con los docentes participantes. Esto se vio reflejado en los Diplomados que se hicieron en los años siguientes. Además, se logró realizar un análisis detallado de esas prácticas pedagógicas y musicales propias de todas las personas que participaron en este espacio de formación.

El trabajo de grado y el plan definido por la Universidad y el Ministerio de Cultura de dar la oportunidad a estudiantes de vivir esta experiencia, abrieron puertas en el Proyecto Curricular de Artes Musicales para fortalecer sus propuestas pedagógicas, teniendo en cuenta especialmente que este enfoque dentro del plan de estudios no era tan amplio, aun cuando en la vida profesional de los egresados se convirtiera en uno de los ejes principales. Así, en los años siguientes, se amplió el interés de los estudiantes de participar en este proyecto y en definir, como parte de sus trabajos de grado, temáticas relacionadas con la pedagogía musical, teniendo presentes en muchos casos los Lineamientos elaborados por el PNMC.

Igualmente, este trabajo y los demás que se han hecho, recopilan un material valioso que permite ampliar el campo de la investigación con la posibilidad de consolidar, con estudiantes y egresados, un semillero vinculado al grupo Piñeros y Salazar, institucionalizado ante el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital.

Por último, la realización de este trabajo me permitió adquirir nuevos conocimientos en el campo de la pedagogía musical, pudiendo analizar y evaluar las maneras como se suelen llevar a cabo estos procesos en la mayoría de los casos, y lo importante que es tener esa primera relación con la música desde la vivencialidad, el juego y la creatividad para lograr un mayor disfrute y aprendizaje.

Así mismo, conocer a los docentes participantes y aprender de sus experiencias y situaciones diarias me ayudó a comprender la realidad del país y del trabajo que queda por hacer para que la ciudadanía pueda disfrutar plenamente de la música y de las prácticas culturales que giran en torno a ella. Esto amplió mi mirada y mi pensamiento a fin de guiar mis intereses profesionales hacia la gestión cultural con una visión crítica frente a lo que sucede con las políticas públicas relacionadas con el arte, especialmente con la

música, para, de esta manera, contribuir con acciones que permitan fortalecer el sector, en general, y el campo musical, en particular.

Mis oportunidades profesionales y laborales se vieron directamente relacionadas con este trabajo de grado al contar con la grata posibilidad de contribuir, desde mis conocimientos y propuestas, al trabajo realizado por el PNMC, al ser parte del Componente de Formación en los años siguientes a la finalización de mis estudios. Esta experiencia me ha permitido ser consciente cada día de que la música y las prácticas culturales que la engloban aportan a la construcción de un país que se forja desde y para las regiones.

Referencias

- Flechas, L. (2015). Sistematización de propuestas pedagógicas del Diplomado en Iniciación Musical Ministerio de Cultura. Región Andina Centro 1 – Duitama. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/3954/FlechasRodr%c3%adguezLilianadelPilar2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ministerio de Cultura. (2008). *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Recuperado de: <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1251-2-1-20-200835121814.pdf>
- Ministerio de Cultura. (2013). *Lineamientos de Cuerpo Sonoro, Arte y Primera Infancia*. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/235374903/Lineamiento-de-Cuerpo-Sonoro-Arte-y-Primera-Infancia2013#scribd>
- Ministerio de Cultura. (2015). *Lineamientos de Iniciación musical*. Bogotá D.C.
- Salazar Hakim, G. (2014). *Ayudas para la formulación de programas de formación en músicas populares tradicionales*. Bogotá D.C.: Opciones Gráficas Editores Ltda.

DIGITALIZACIÓN Y CATALOGACIÓN DE MÚSICA DE SIETE ARTISTAS DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PRESENTES EN EL FONDO DE DOCUMENTOS SONOROS ANTONIO CUÉLLAR

José Camilo Rubio Gaviria*

Gloria Millán**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Colombia)
Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales
Énfasis en Interpretación. Tiple

Resumen

El presente artículo muestra el proceso investigativo, los resultados y las conclusiones que surgen del trabajo *Digitalización y catalogación de música de siete artistas de la música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar*, que fue realizado en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas, de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El trabajo aportó la digitalización sonora de 412 pistas de audio, de las cuales 227 están ligadas a seis artistas

que tienen en común la interpretación y creación de música andina colombiana relacionada con las cuerdas pulsadas en el tiple y el requinto. Son ellos: Pacho Benavides (1900-1971), Peregrino Galindo (1908-1986), José Alejandro Morales (ca. 1913-1978), Jorge Ariza (1927-1993), Marcos Murcia (1924-s.f.) y Luis Lorenzo Peña (1931-1990). Adicionalmente, se incluyó al pianista, compositor y director Miguel Oriol Rangel Roza (1916-1977) por su importancia en la música popular colombiana del siglo XX.

El Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar

A partir de la adquisición de la colección Antonio Cuellar por parte de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el 2003 y gracias a la inquietud y preocupación por la protección, recopilación y difusión de diversas manifestaciones patrimoniales de la música en Colombia por parte de la docente investigadora del Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM), Gloria Millán Grajales, se han logrado realizar trabajos de grado que se enfocan en la producción artística de compositores e intérpretes colombianos, apor-

tando la digitalización del material sonoro y de imágenes discográficas presentes en la colección, produciendo, además, reseñas documentadas de la actividad artística de estos cultores de la música popular y transcripciones musicales de algunas de las piezas digitalizadas.

Entre 2005 y 2008, bajo la orientación de la maestra Gloria Millán, se conformó el grupo de investigación *Archivo Sonoro Antonio Cuéllar* y se desarrollaron dos proyectos de investigación en torno a la catalogación y preservación de dicha colección sonora; el contenido actual de la colección es referenciable y asequible en una base de datos denominada Sistema de Información de Registros Sonoros (SIRES), que se encuentra en la Facultad de Artes ASAB y que posee 36.649 registros en su catálogo. En

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.

2014 se formuló el macroproyecto *Digitalización, catalogación y transcripción de música del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar*, avalado por el Consejo Curricular de Artes Musicales, el cual ha permitido continuar ampliando el catálogo existente. Esta labor ha llamado la atención de un grupo de estudiantes del Proyecto Curricular de Artes Musicales, quienes han contribuido con el desarrollo de este proyecto, el cual es importante no solo para la universidad, sino para la ciudad y el país. Ante la necesidad de destacar en el mundo de las artes, como intérpretes y como actores musicales de alto nivel y formación integral, para los estudiantes de música, hacer parte del proyecto llevado a cabo en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas (CDA) permite ampliar su conocimiento y visión acerca de la música como patrimonio sonoro nacional.

Digitalización y catalogación de música de siete artistas de la música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar

A partir de los antecedentes anteriormente expuestos y el interés personal en este proyecto, nace la siguiente inquietud: ¿Cómo digitalizar y catalogar piezas de siete artistas de la música andina colombiana, cuyas grabaciones se encuentran presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar? Para responder esta pregunta, se plantea el trabajo de grado *Digitalización y catalogación de música de siete artistas de la música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar*, el cual se inscribió en la modalidad Investigación-Innovación.

Como principal objetivo, el proyecto se propuso digitalizar y catalogar obras pertenecientes a siete artistas presentes en dicho Fondo, que tienen en común la interpretación y la creación de música andina colombiana relacionada con las cuerdas pulsadas en el tiple y el requinto. Sin embargo, también se incorporó al pianista, compositor y director

Miguel Oriol Rangel Rozo por su importancia en la música popular colombiana del siglo XX.

El proceso para desarrollar el proyecto comenzó con una inducción en el manejo de la base de datos SIRES (Sistema de Información de Registros Sonoros), donde se aloja la información de la Colección Sonora Antonio Cuéllar. Esta inducción fue impartida por la maestra Gloria Millán en el Centro de Documentación y tuvo como propósito conocer el acceso, la organización de la información y la catalogación que brinda esta base. Luego, se hizo una lectura juiciosa del manejo de los recursos técnicos disponibles en el CDA para la digitalización de audio (software y equipos) y se consultó un tutorial para la digitalización sonora en el CDA, realizado con base en la norma TCO-04 de la IASA (Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales) por el estudiante Camilo López (2015).

Teniendo claro tanto el uso del SIRES como la correcta manipulación del software, equipos y archivo sonoro, se prosiguió a la búsqueda, en la base de datos SIRES y en las estanterías del CDA, de las grabaciones de los artistas seleccionados: Pacho Benavides, Peregrino Galindo, José A. Morales, Miguel Oriol Rangel Rozo, Jorge Ariza, Marcos Murcia y Luis Lorenzo Peña.

Posteriormente, se realizaron procedimientos de conservación de los soportes seleccionados: limpieza de los discos utilizando el líquido Kodak Foto Floo y realmacenamiento en sobres fabricados en papel de conservación, de acuerdo al protocolo establecido en el CDA y descrito en el artículo correspondiente de Millán de 2010. Después, se hizo la digitalización de la señal sonora de las grabaciones de los músicos seleccionados. En seguida de la digitalización, se llevó a cabo una investigación para la construcción de una reseña biográfica individual de los artistas a partir de diversas fuentes. A la par de cada uno de los pasos anteriores, se construyó una bitácora en la que se registraban, semana a semana, las actividades desarrolladas durante todos los procesos.

Finalmente, se hizo un enriquecimiento del SIRES, que aloja el catálogo de la Colección So-

nora Antonio Cuéllar, con nuevas entradas correspondientes a las digitalizaciones de audio, fotografías de los discos y textos elaborados en este proyecto. La evidencia de todo el trabajo desarrollado se estructuró en tres capítulos:

1. Reseña biográfica de siete artistas de música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.
2. Catálogo.
3. Bitácora de actividades.

De estos capítulos se seleccionaron algunos aspectos relevantes, pues se pretende que el lector se dirija hacia el trabajo de grado y sus anexos. El orden de presentación de los artistas, que se realiza enseguida, tiene en cuenta el resultado de las búsquedas relacionadas con los instrumentos de cuerda pulsada en Colombia y sus intérpretes, particularmente en la denominada Música Andina Colombiana,

Reseña biográfica de siete artistas de música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar

Jorge Ariza Lindo, “el mago del requinto” (1927-1993)

El maestro Jorge Ariza, compositor e intérprete del requinto, nació en Bolívar, Santander, el 27 de junio de 1927 y falleció en Bogotá, el 26 de octubre de 1993. Su familia estaba compuesta por su madre, Julia Ariza, y sus tres hermanos, José, Puno y Héctor.

Uno de los mejores insumos para construir la reseña biográfica de Ariza fue un artículo publicado en 2007 en el periódico *Portales*, de la población santandereana de Puente Nacional, por Diego Suárez. De dicho artículo resaltamos la información inicial de su vida (en el trabajo de grado hay información ampliada).

De acuerdo con Suárez, Jorge Ariza vivió su infancia en Bolívar, pero hacia 1940, cuando apenas tenía 13 años, la violencia política se incrementó en su región y su familia escapó para proteger sus vidas, moviéndose por diferentes poblaciones de Santander. En 1956, se traslada

Jorge Ariza, el hombre y el mago del requinto

Foto: Diego Suárez

El Todopoderoso dio al municipio de Bolívar en el departamento de Santander, una bendición especial, al permitir que allí naciera Jorge Ariza Lindo, uno de los músicos más grandes de Santander y la patria. Ya la provincia había sido testigo del nacimiento de otros grandes artistas: Francisco “Pacho” Benavides en Vélez, Juan Segundo Parra en Jesús María, Lello Oñate Parra en Puente Nacional y continuaba su creación a favor del folclor nacional en esas tierras de Bolívar, donde a inicios del siglo XIX habían establecido “sus haciendas” las familias Castañeda y Palomino, don Juan Ignacio Rivera, don Salvador José Castañeda; eran a comienzos del siglo XIX los más acendrados terratenientes”. (1)

En esos mismos terrenos donde don Aquileo Parra había promovido en 1870 crear allí el territorio nacional de Bolívar (2). Bajo su cielo nació el que sería 40 años después el mago del requinto. “En la parroquia de Bolívar, a 04 de noviembre de 1927 bautizó solemnemente a Jorge, nacido el 27 de junio de 1927, hijo de Julia Ariza, hija ésta de Nepomuceno y Sixta Porras. Padrino Leonidas Sánchez. Advertido del paratenismo espiritual y su obligación. Conste. Luis Martín Dávila” (3). En la misma página de este libro aparece la siguiente nota marginal, así “Casó con Ana Celia Angulo el 22 de abril de 1949 en Chipatá”.

Su infancia y juventud fue la que pudiera vivir un niño y joven en un hogar modesto con las limitaciones justas de la vida social de los años 30 y 40 del siglo pasado. Vino la violencia política y la familia de Julia Ariza debió salir a tardes horas de la noche para proteger sus vidas. Además de Jorge, vivieron sus hermanos José, Puno y Héctor, todos ellos de apellido Ariza. Jorge Ariza era un muchacho, de ojos verdes, con pinta de artista, al decir de sus mujeres que aquellos años lo conocieron, lo llamaban Jorge Lindo. Quizá de ahí tomó ese segundo apellido con el que fue conocido por cuanto por partidas de bautismo se ve evidencia de su nombre lindo.

Por relato que me hicieron otro artista, ésta vez oriundo de Puente Nacional, como lo es Polo Cundado, se evidencia que “tras la salida de Bolívar por persecución política, el maestro Jorge Ariza, llegó a Puente Nacional, vendió Papa



Noche, donde vivió durante un mes en este sector. Junto a él, llegaron también Flavio Mogollón, Luis Vázquez, José Dolores Ariza, Terencio Ariza y Argemiro Ariza entre otros, ellos ayudándole a ese problema político que en aquel momento se vivía. En esos días Jorge Ariza no tocó, además no tendían instrumentos, no le pasaban haciendo una que otra actividad, pero principalmente escuchaban todos los días consejo. A Puno llegaron desde Bolívar estos amigos, porque eran conocidos por mi padre y con el difunto Florencio Vangas, pues por allá en las remesas de Chiquiquirí llegaban a las mismas zonas. Se fueron yendo lentamente de uno en uno hacia distintos lugares en la medida que iban solucionando o viendo una luz de esperanza en otro territorio”. De Jorge recuerdo, así lo decía Polo, que “era muy agradable para echar cuentos, y que luego se había ido para Vélez y de allí a Chipatá. Lo volví a ver en la tarima de un Festival de Vélez, tocando espectacularmente y lo acompañaba Antonio Mogollón. Se ganó todos los reconocimientos por su espectacular presentación en esos días

PUNTOS DE VENTA PERIÓDICO PORTALES					
Chiquiquirí Periodista Julia César Pardo Ruiz	Jesús María Rangel de Fajardo	Barro Alejo Ariza	Chía Mónica López	Casatá Mónica Julia Ariza	
Vélez Mónica Ruiz Cár. J. No. 8-63	Albano Carlos Córdova	Bolívar Juliana Magallón	Barbosa Cecilia Angulo TELECOM	Vélez Julio River	

Puente Nacional: Casa del Artesano Porque Lello Oñate • Succaterra La Esquina • Terminal de Transportes • Artesanos José Carera Sa. No. 10-51

Fig. 1. Primera página del artículo “Jorge Ariza, el hombre y el mago del requinto”. Periódico *Portales*, de Puente Nacional. Foto de Diego Suárez (2007).

junto con su familia a Bogotá, donde nace su cuarto hijo, Jairo. En esta ciudad, Ariza trabajó como comerciante y en negocios de finca raíz, por los que recibía su respectiva comisión. En cuanto a su labor musical en la capital, comenzó acompañando a Marcos Murcia, también de Bolívar y excelente intérprete del tiple. Luego logra ser parte del programa *La hora de los novios* de la emisora Radio Santafé, gracias a una invitación de Pacho Benavides, quien lo había escuchado en alguna ocasión puntear una melodía junto a Murcia.

Para la década de los 60, la presencia de Ariza era solicitada en diferentes emisoras, lo cual le permitió grabar por primera vez *Mariquiteña*, rumba criolla de Milcíades Garavito, y *Esto es torbellino*, de su autoría, bajo el sello Sonolux, disco que tuvo un gran éxito en ventas y le abrió las puertas para que rápidamente fuera acogido por otras disques-

Fig. 2. *Mariquiteña* y *Esto es torbellino*. Fotos de Sergio Poveda (2019), de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.



ras como Fuentes, Philips, Odeón, Columbia, Tropical, Lyra, RCA Victor, Sello Vergara, CBS, y Zeida, entre otras. En los discos, comienza a aparecer el nombre de Ariza como “Jorge Ariza, el mago del requinto”, seudónimo que marcaría su carrera artística y, además, aseguraría las ventas para las disqueras.

Como prueba del éxito que tuvo el primer disco que grabó con el sello Sonolux, encontramos cinco copias de la misma grabación en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar, de las cuales cuatro tienen un

gran deterioro debido al uso y solo una se encuentra en buen estado (ver imagen 2).

Jorge Ariza es reconocido y recordado, aún en la actualidad, como uno de los mejores requintistas de Colombia. Dicho reconocimiento no solo se debe a su estilo interpretativo y a sus composiciones, sino también al camino que abrió para su instrumento mediante las grabaciones que realizó con diversos sellos discográficos y que le permitieron llegar a ser escuchado en diferentes regiones de Colombia, como se ilustra en la siguiente imagen.



Fig. 3. Distintos sellos discográficos en los que grabó Jorge Ariza. Fotos de Sergio Poveda (2019), de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.



Fig. 4. Luis Lorenzo Peña con su requinto. Archivo personal de Lorenzo Eduardo Peña Castillo. Foto de Camilo Rubio (2019).

Luis Lorenzo Peña y su requinto mágico (1931-1990)

Luis Lorenzo Peña fue uno de los intérpretes del requinto más conocidos durante el siglo XX. Nació el 3 de junio de 1931 en Santana, Boyacá, y falleció el 20 de septiembre de 1990 en Bogotá.

Como complemento a la escasa información escrita que se puede hallar en internet o en fuentes bibliográficas sobre la vida de Luis Lorenzo Peña, el trabajo de grado aportó una reseña a partir de la información obtenida en dos entrevistas realizadas a sus hijos Javier Antonio y Jaime Obdulio Peña, y a dos de sus sobrinos, Jaime y Hernando Peña Riveros, los cuales integran el grupo musical Caña y Santana. Las entrevistas en mención fueron emitidas por las emisoras UN Radio (*Homenaje a Luis Lorenzo Peña*, 2012) y LAUD Estéreo (*Natalicio del maestro Luis Lorenzo Peña*, 2013). Las grabaciones de dichas entrevistas fueron facilitadas muy amablemente por Lorenzo Eduardo Peña Castillo, hijo del artista.

Se destaca de Luis Lorenzo Peña que era descendiente de una familia de músicos y

desde niño participó junto a su familia en agrupaciones musicales fiesteras en la región de Boyacá. En su juventud creó un grupo llamado Los Caciques del Ritmo, integrado por sus dos hijos y dos de sus hermanos. Inicialmente, interpretaban la música de Bovea y sus Vallenatos, de Buitrago y de Tito Ávila, así como porros, merengues, música navideña, música fiestera, entre otros. “Era un grupo fiestero bastante reconocido, que interpretaba la música que estaba de auge en el momento”, cuenta uno de sus hijos en la entrevista (2012).

Pedacito de Cielo fue uno de los éxitos de Luis Lorenzo Peña, aunque no era de su autoría. La grabación de esta composición fue realizada con el sello Club de la Música Colombiana, con el que se encontraba vinculado Jorge Ariza, como ilustra la imagen 5. Dicho sello hace parte de las iniciativas independientes de los músicos populares en las décadas del 60 y del 70.

La grabación de *Pedacito de Cielo* la realizó Luis Lorenzo Peña bajo el sello Grabaciones el Requinto, que fue una de las iniciativas comerciales de Peña. Dicha información resulta valiosa ya que, en la época, fabricar y producir discos de 78 revoluciones no era de fácil acceso para los músicos.

De acuerdo con las apreciaciones de sus hijos (*Homenaje a Luis Lorenzo Peña*, 2012), al parecer, el artista fue precursor de la producción independiente desde los años 60 y fue un arquetipo para la música



Fig. 5. Grabaciones de *Pedacito de Cielo*. Fotos de Sergio Poveda (2019), de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.

Fig. 6. Canción *En mi balcita*. Foto de Camilo Rubio (2019).



carranguera: “Jorge Veloza lo tomó como referencia para sus composiciones y su música y en las presentaciones habla de mi padre como su referente, como su modelo”.

Luis Lorenzo Peña también es reconocido porque fue el primero en grabar requinto con voz, como se ve en la imagen 6. La primera grabación que hizo fue *En mi balcita*, una canción que cuenta la historia de su viaje junto con Jaime, su hermano, navegando por el río Cunday. Dicha canción fue compuesta por Peña, quien la grabó con su hermano Jaime Obdulio y sus hijos Luis Eduardo y Jaime.

Oriol Rangel Rozo (1916-1977)

La primera tarea al iniciar la construcción de las reseñas fue rastrear material biográfico de los músicos colombianos relacionados con las grabaciones digitalizadas. Para ello, me dirigí a la Biblioteca Nacional de Colombia, donde se encuentran las colecciones y archivos pertenecientes al antiguo Centro de Docu-

mentación Musical, que existió entre 1976 y 2016, entre los que hay partituras, documentos sonoros, documentos audiovisuales, programas de mano, fotografías, libros y revistas musicales. Adicionalmente, cuenta con la colección Hojas de Vida de Músicos Colombianos, la cual está conformada por documentos misceláneos, reseñas periodísticas, biografías, catálogos de obras, correspondencia y crítica. En general, una compilación documental sobre las actividades en las que participaron los distintos actores de la vida musical del país, su trayectoria artística y profesional.

Dentro de la colección Hojas de Vida de Músicos Colombianos, se encontró la de Oriol Rangel, que fue entregada el 27 de junio de 1977 por la viuda del maestro, Ana Josefa de Rangel, al Instituto Colombiano de Cultura y su Centro de Documentación Musical. De ese documento se pudo extraer información muy valiosa acerca de su formación académica, su pensamiento y su experiencia musical y laboral (se exponen en el presente artículo aspectos relevantes que pueden ser ampliados en la consulta del trabajo de grado).

En la imagen 7 se presenta un mosaico construido a partir de distintas caricaturas realizadas por Rangel y que se encuentran en trozos de papel dispersos que pertenecen a su hoja de vida (Biblioteca Nacional de Colombia). En él observamos cómo fue sumando

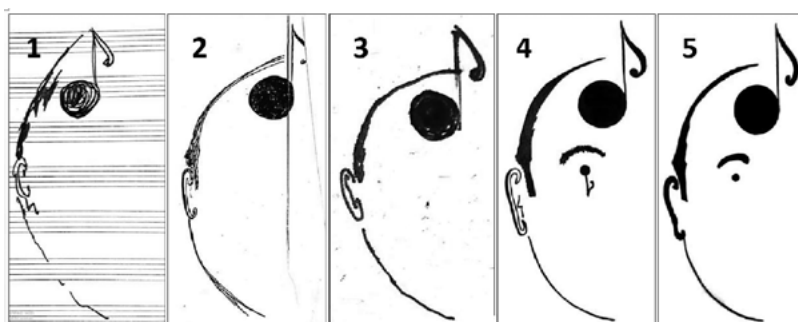


Fig. 7. Mosaico de evolución de la caricatura de Oriol Rangel, construido por Camilo Rubio. Archivo de Hojas de Vida de Músicos Colombianos, Biblioteca Nacional de Colombia. Foto de Camilo Rubio (2019).

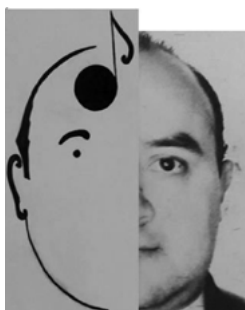


Fig. 8. A la izquierda caricatura de Oriol Rangel, a la derecha, una foto del compositor, montaje construido por Camilo Rubio. Archivo de Hojas de Vida de Músicos Colombianos, Biblioteca Nacional de Colombia. Foto de Camilo Rubio (2019).

rasgos musicales a su autocaricatura supersintética. Vale la pena mencionar que Oriol Rangel tenía un notorio lunar en su frente que usa en esta representación de sí mismo.

Del anterior mosaico se toma el dibujo número cinco, como producto final, porque está mejor elaborado y además se asemeja a los rasgos físicos de Oriol Rangel, con el cual se hizo el montaje que se observa en la figura 8.

Grabaciones discográficas Oriol

Dentro del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar se encontraron y se digitalizaron para este proyecto 48 discos del sello Sonolux relacionados con Oriol Rangel y 10 discos del sello Oriol. Hasta el momento no se tiene mucha información sobre cómo el músico creó su propio sello discográfico, pero se sabe que fue una iniciativa motivada por su pasión hacia la música colombiana; quizás su idea era plasmar el mayor número de obras posibles, no solo de él sino de todos sus conocidos, colegas y amigos que se dedicaban a la música y permitían que él las grabara con su sello. En la hoja de vida que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia, en relación con el sello Oriol, están las cartas de autorización escritas por los músicos que confiaron a Rangel sus obras para que las interpretara en emisiones radiales o para que las pudiera grabar bajo su sello. Algunas cartas de autorización complementan 3 de los 10 discos

del sello Oriol que se encuentran en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.

Sin duda, el maestro Oriol Rangel fue un reconocido pianista, compositor y director. Puede decirse que él marcó un periodo de la historia de la música andina colombiana, la cual, a través de sus composiciones, sus interpretaciones en el piano, su participación en la radio y televisión, sus arreglos y dirección, con sus múltiples agrupaciones, difundió y dejó en alto y abrió camino para un sinnúmero de artistas que aún, igual que él, siguen vigentes.

Peregrino Galindo (1908-1986)

La pulcritud de Peregrino Galindo en la interpretación del tiple era comparada con la de Pacho Benavides. Aunque no sabía leer ni escribir música, compuso once obras instrumentales y la música para dos canciones. A la par de su carrera musical, el maestro Galindo era propietario de un taller de calzado fino. Algunas de las agrupaciones en las que participó fueron el Sexteto Galindo, la Estudiantina Ecos de Colombia (dirigida por Jerónimo Velasco) y el reconocido Trío Morales Pino.



Fig. 9. Peregrino Galindo tocando tiple. Archivo de Hojas de Vida de Músicos Colombianos, Biblioteca Nacional de Colombia. Foto de Camilo Rubio (2019).

Trío Morales Pino

Ante el auge de la radiodifusión y la grabación de la música colombiana en las décadas de 1960 y 1970, el Trío Morales Pino realizó una de las mayores recopilaciones musicales colombianas grabadas, con un total de 24 discos en formato LP (COLARTE, 2008). Uno de los 24 LP producidos por el trío hace parte del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.

Francisco “Pacho” Benavides Caro, “el Segovia de América” (1900-1971)

Esta reseña biográfica fue una de las mas complejas de construir ya que no se encuentra mucha información de su vida personal en libros ni en internet. Únicamente se tienen algunas imágenes de las caratulas de los LP grabados por él. Por esta razón, se enumeran algunos puntos centrales sobre el reconocimiento de su carrera musical. El éxito de Benavides comenzó con el LP *Canta un tiple*, que, a su vez, abrió paso al reconocimiento de este instrumento en el país; llegó a ser considerado un virtuoso del tiple y por su ejecución magistral pudo llegar a Italia, Portugal, Francia, Alemania, Holanda, Suiza, Inglaterra y otros países de Europa; finalmente, en España lo llamaron “el Segovia de América”.



Fig. 10. LP *Canta un tiple*. Solista: Pacho Benavides; acompaña: José A. Morales. Fotos de Sergio Poveda (2019), de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.



Fig. 11. Dos discos de 78 r.p.m. de Marcos Murcia, bajo los sellos Mar y Bardil. Fotos de Sergio Poveda (2019), de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.

Marcos Murcia, “el amo del tiple” (1924-s.f.)

Murcia fue un personaje que apareció en la búsqueda de datos de otros artistas, pero, lastimosamente, de él no hay mucha información; de un LP y su carátula, que se encuentran cargados en la plataforma de YouTube, se extrajo lo siguiente:

En la pista de audio llamada Introducción (*El amo del tiple*, s.f) se señala que Marcos Murcia Quiroga nació en 1924, en el municipio santandereano de Bolívar. Fue un importante intérprete del tiple; realizó presentaciones a través de la radio y grabó dos discos de larga duración con el sello discográfico CBS, junto con Leonidas Monsalve. Sobre su capacidad como intérprete, en la grabación mencionada se dice que “los dedos de Marcos Murcia Quiroga pulsaban un tiple del que brotaba Colombia hecha música en guabinas, torbellinos, pasillos y bambucos”.

Hipótesis sobre los sellos discográficos Mar y Bardil

En los discos de 78 r.p.m. existentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar, relacionados con Marcos Murcia en los roles de compositor e intérprete, se puede observar que estas grabaciones fueron realizadas bajo los sellos Mar (Marcos Murcia) y Bardil (Benito Ardila), que quizás, igual que el sello

Oriol, fueron iniciativas independientes de compositores e intérpretes para distribuir su música. Esta hipótesis se plantea al encontrar que el nombre de los sellos está hecho con partes de los nombres de los artistas y que están dedicados a sus composiciones e interpretaciones (ver imagen 11).

José Alejandro Morales López, “el cantor de la patria” (ca. 1913-1978)

Como se dijo anteriormente, este artículo no pretende exponer totalmente el trabajo de grado, sino que es una invitación a su consulta. En este punto, diremos que la construcción de la reseña biográfica de José A. Morales no tuvo la intención de exponer toda su vida profesional, pues es un artista bastante reconocido y no se quiso redundar en la información existente. Más bien, se propuso destacar los inicios de su vida en los que se relacionó con la música desde la interpretación del tiple. En cuanto a su vida artística como compositor de canciones, fue relacionada con algunos de los discos que se encuentran en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar y que fueron digitalizados para el trabajo.

El catálogo

El catálogo fue construido en el programa Excel, ya que permite tener una visualización de los datos de manera ordenada. Gracias a las funcionalidades del programa, se favorece el análisis de la información recopilada; entre estas está la posibilidad de filtrar y comparar la información contenida en cada uno de los campos. El archivo condensa una parte importante del trabajo y se propone como insumo para ampliar y nutrir la base de datos SIRES, que aloja la información de las etiquetas de los discos existentes en el CDA, pues en su versión original, esta base de datos posee una información limitada. En este sentido, todos los capítulos y actividades desarrolladas en el trabajo de grado se plantean como un insumo del catálogo:

Digitalización Sonora: En total se digitalizaron 412 pistas de audio, de las cuales 227 están ligadas estrictamente a los artistas a los que se les construyó la reseña biográfica. La razón de la primera cifra es que los discos de larga duración contienen piezas musicales de los artistas seleccionados y otras que no tenían relación con ellos pero que igualmente fueron digitalizadas. Como parte integral del trabajo se aporta la carpeta de audios.

Digitalización de las imágenes de los discos. Se realizó la fotografía digital de 168 marbetes de los discos y cuatro carátulas. Como parte integral del trabajo se aporta la carpeta de imágenes de los discos.

Reseñas de los compositores objeto de estudio: Siete reseñas biográficas que aportarán en la ampliación de la información suministrada por el catálogo.

Se organizó un catálogo en Excel en el cual se enlista cada audio digitalizado con la información que ya contiene SIRES, visualizando más claramente los resultados del trabajo.

En el cuadro denominado *Bitácora de actividades* se registran las acciones desarrolladas semana a semana durante el trabajo en el Centro de Documentación Gabriel Esquinas de la Facultad de Artes ASAB.

Conclusiones y reflexiones

Para la comunidad investigativa, el trabajo realizado ofrece nuevos documentos sonoros, imágenes y reseñas biográficas, como información relevante a ser incluida en el catálogo SIRES, constituyendo un aporte para nuevas investigaciones sobre la música colombiana en perspectivas musicológicas, culturales o antropológicas. Para la Facultad de Artes ASAB, el trabajo pone de presente el valor del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar, ya que hace visible la valiosa información que se puede extraer de él; además, resalta la importancia de mantener y alimentar el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas.

La totalidad del documento, incluyendo todos sus anexos, contribuye a facilitar el ac-

ceso al conocimiento a artistas, investigadores y comunidad interesada en este patrimonio sonoro, posicionando nuestra institución como una entidad activa y propositiva en el medio académico e investigativo. Por otro lado, el ejercicio de contribuir a la construcción escrita sobre la trayectoria artística de los músicos populares es de mucha importancia ya que no solo se elabora una reseña biográfica documentada, sino que también se contribuye a la construcción de la historia del tiple, el requinto, sus compositores, cultores y repertorios en nuestra cultura. También es un hallazgo de gran valor, encontrar emprendimientos independientes como los sellos discográficos Oriol, Grabaciones el Requinto y Club de la Música Colombiana, pues muestra que, desde los años 60, los artistas crearon sus propios sellos para comercializar sus discos

En lo personal, el desarrollo del trabajo me creó conciencia respecto a la importancia de los centros de documentación musical, como soporte para la memoria de nuestras músicas, y me dejó nuevos conocimientos sobre el uso, el cuidado y la conservación de documentos escritos y documentos sonoros, así como sobre el uso técnico de software y equipos para la digitalización. Además, encuentro gran interés en la investigación musical, interés que espero seguir desarrollando durante mi vida, como complemento a mi integralidad musical y personal, logrando contribuir a la difusión de nuestra música y cultura.

Bibliografía

- López, C. (2015). *Digitalización y catalogación de música de compositores e intérpretes colombianos grabada por tres disqueras norteamericanas entre 1910 y 1950*. Trabajo de Grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia.
- Millán, G. (julio de 2010). Abriendo puertas al conocimiento de la discografía popular latinoamericana y colombiana del siglo XX, a partir de una intervención en catalogación y preservación de la colección sonora. *A Contratiempo*. Recuperado el 10 de marzo de 2019 de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?edicion=revista-15/articulos/abriendo-puertas-al-conocimiento-de-la-discografia-popular-latinoamericana-y-colombiana-del-siglo-xx-a.html>
- Suárez, D. (noviembre de 2007). *Jorge Ariza, el hombre y el mago del requinto*. Recuperado el 26 de abril de 2019 de <https://www.facebook.com/1848749628568657/photos/pcb.1923521221091497/1923520957758190/?type=3&theater>
- Música y músicos de Colombia. (junio de 2013). *Natalicio maestro Luis Lorenzo Peña*. Entrevistador: Pedro López. Bogotá. Obtenido de LAUD Estéreo
- Travesías por las músicas colombianas. (17 de Julio de 2012). *Homenaje a Luis Lorenzo Peña*. Entrevistadora: Sofía Elena Sánchez. Bogotá.
- Murcia, M. (s.f). El amo del Tiple. *Introducción*. Recuperado el 27 abril de 2019 de https://www.youtube.com/watch?v=mfcH3hFizAo&list=PLS-6TrBxdfnLFhH18o_v35HoDTKxdJOTV&index=13
- Rubio, J. C. (2019). *Digitalización y catalogación de música de siete artistas de la música andina colombiana presentes en el Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar*. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/23341>

LA RESISTENCIA DE LA MUJER EN LA MÚSICA: ANDREA ECHEVERRI, UNA VOZ DE ARRUGAS, CANAS Y CERTEZAS

Liliana Marcela Rodríguez*

Myriam Arroyave**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación. Canto

Resumen

Este artículo propone una reflexión alrededor de la resistencia de la mujer en la música, para lo cual se apoya en el caso de la cantante colombiana Andrea Echeverri. En la primera parte de este texto se aborda este tema, por medio de la exploración de conceptos como género, mujer, feminismo y resistencia, considerando, en algunos casos, la evolución histórica, y en otros, el contenido semántico lexical o las significaciones sociales asociadas a estos conceptos. En la segunda parte se analiza cómo Andrea Echeverri pone de manifiesto esta resistencia

en el arte –especialmente en cuatro temas cantados por ella como solista o con la agrupación Aterciopelados–, en donde podemos observar su postura crítica y su cuestionamiento constante frente al papel de la mujer en la sociedad, la familia y el arte. Este artículo pretende dejar un interrogante abierto acerca de lo que significa ser mujer en esta sociedad y en este momento de la historia, y sobre cómo ser parte activa en la construcción de sociedad, en general, y de sus productos artísticos, en particular.

Una de las tesis importantes de Foucault, es la idea de que donde existen relaciones de poder, también existe resistencia. En todas las relaciones de poder, existe, por definición, una resistencia constante y paralela contra el poder dominante. En el caso que esta resistencia no exista, no podemos hablar de poder sino de dominación.

Verónica Stoeihrel

La motivación para realizar este trabajo fue, principalmente, la fascinación que produce en mí ver que la resistencia femenina existe y que se evidencia en muchas formas en nuestra sociedad y cotidianidad. ¿Cómo enfrentar a un profesor pervertido sin perder la materia? ¿Cómo responder a un jefe machista sin perder

el trabajo? ¿Cómo viajar en un bus sin sufrir acosos? Las respuestas a estas preguntas las hemos encontrado las mujeres a lo largo de nuestra vida; creamos estrategias para evitar el conflicto y, de esta manera, sentar una posición o precedente. Estas formas de resistencia femenina se encuentran en todos los ámbitos de nuestra sociedad y, por ende, están presentes en el arte y, por lo tanto, en la música.

En la monografía *La resistencia de la mujer en la música: Andrea Echeverri, una voz de arrugas, canas y certezas*, propongo una reflexión alrededor de conceptos como género, mujer, resistencia femenina, feminismo y su devenir histórico. También nuestro cómo estos conceptos me ayudaron a analizar algunas piezas musicales de Andrea Echeverri, en las que, a través de sus letras, se manifiesta claramente la resistencia femenina, los roles de género tan marcados en nuestra sociedad,

* Egresada del PCAM, Maestra en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.

el papel que desempeña la mujer y los referentes y expectativas que se generan sobre la misma. Además, en dichas piezas, este mensaje viene acompañado de música que, de manera simbólica, representa su contenido, una puesta en escena y una estética que dan cuenta de que toda esta propuesta no solo es musical sino también ideológica.

Uno de los objetivos de esta reflexión es que recordemos que la música da cuenta de la sociedad y su contexto, pero, también, que es un elemento productor, transformador y reconstructor de la misma. Este proyecto busca que seamos conscientes de los roles y las identidades de género que llevamos inscritos en el imaginario colectivo y que nos demos cuenta de hasta qué punto están interiorizados en nuestra sociedad los valores patriarcales, y cómo esto se manifiesta no solo a través de nuestros pensamientos y acciones, sino a través de nuestra producción artística, en este caso, musical. Ser conscientes de esto nos llevará a replantear pequeños y grandes actos cotidianos que obedecen a una larga tradición patriarcal de la que ni siquiera nos hemos percatado.

1. Historia de una búsqueda: Feminismo, mujer y resistencia

Este es el nombre de la primera parte de mi monografía. Es, literalmente, una búsqueda personal y académica. Es la búsqueda de las respuestas a tantas preguntas acerca del papel de la mujer en la sociedad, en la historia y en el arte.

De manera personal siempre he sentido que las mujeres ejercemos una resistencia contra la sociedad y más específicamente contra las tradiciones patriarcales y heteronormativas. Lo he sentido en mi experiencia diaria cuando voy en un bus y el hombre de la silla de al lado ocupa asiento y medio porque va sentado con las piernas abiertas con total seguridad de que es su derecho ocupar su espacio personal y el del otro si es que ese otro es una mujer. (Rodríguez, 2018)

¿Qué es ser mujer? ¿Qué es el género?
¿Los roles de género son algo natural?
La resistencia que yo percibo, ¿es de las mujeres? ¿Es resistencia contra qué? ¿Esta resistencia se encuentra teorizada en el feminismo? Por todos estos interrogantes, decidí que era importante hacer un breve recuento de la historia del feminismo y de los conceptos y las ideas que fui encontrando y considerando relevantes para clarificar desde qué lugar entiendo la resistencia de la que hablo y qué significaba en ese momento para mi investigación y mi vida.

En primer lugar está el feminismo definido como una corriente de pensamiento heterogéneo en la que se busca la liberación de hombres y mujeres, de un sistema que está basado en la desigualdad y la creación de jerarquías entre los sexos, un sistema heteronormativo y patriarcal que ha definido los roles de género en todas las esferas de la vida de una persona, y que es una lógica subyacente y normalizada en nuestra sociedad, profundamente arraigada en nuestra cultura, en nuestras tradiciones, en la forma de pensar nuestros linajes y que, a veces, es defendida y promovida tanto por hombres como por mujeres que tememos al cambio de paradigma y que, en ocasiones, nos encontramos más cómodos en esa forma de concebir el mundo, aunque ya nos percatemos de que hay algo mal allí. (Rodríguez, 2018)

En la antigüedad encontramos a Aspasia de Mileto, quien defendió la posibilidad de que las mujeres se educaran; Hypatia de Alejandría, una matemática asesinada por los monjes que temían el peligro de una mujer sabia; e Hiparquía, una filósofa griega que vestía como hombre para ampliar sus posibilidades y no seguir las tradiciones de la sociedad griega.

En la Edad Media encontramos a Guillermina de Bohemia, quien propuso la creación de una iglesia exclusiva de mujeres, y a Christine de Pizan, que escribió en 1405 *La ciudad de*

las damas, donde exponía su idea de que las mujeres no eran inferiores a los hombres de manera natural, sino que era una cuestión de niveles educativos; también inició la *querelle des femmes*, un debate académico que defendía la capacidad intelectual de las mujeres y su derecho a la educación universitaria.

Aunque existen diferentes formas de clasificar las olas o etapas del feminismo¹, se puede decir que la primera ola tiene inicio durante la Revolución Francesa, cuando hombres y mujeres lucharon contra la monarquía, proclamando los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Las condiciones perfectas para que las ciudadanas también proclamaran en 1789, ante la Asamblea Francesa, los *Cahiers de doléances*, o cuadernos de reformas, en los que solicitaban el derecho al voto, la reforma de la institución del matrimonio, la custodia de los hijos y el acceso a la educación. En ese mismo año se declararon los derechos del hombre y del ciudadano, excluyendo a las mujeres, por lo cual Olympe de Gouges escribió, en 1791, la *Declaración de derechos de la mujer y la ciudadana*, exponiendo que los derechos de las mujeres eran limitados, que hacía falta igualdad legislativa para ambos sexos, derecho a las mismas posibilidades económicas y derecho a la educación.

También ha habido hombres que se pueden considerar feministas como, por ejemplo, Nicolás Condorcet, quien escribió, en 1790, el ensayo *Sobre la admisión de las mujeres en el derecho de la ciudadanía*. Este filósofo, científico, matemático, político y politólogo francés defendía que la mujer

tuviera derecho al voto y a la educación.

En 1792, la inglesa Mary Wollstonecraft escribió *Vindicación de los derechos de la mujer*. Fue muy osada para su época: exigía la igualdad de derechos económicos, civiles, laborales y, sobretudo, educativos para las mujeres, además de la posibilidad del divorcio como libre decisión de los implicados.

Después de estos años cruciales, en los que las mujeres levantaron su voz para exigir sus derechos, alrededor de 1793, vino una etapa represiva en la que se prohibieron las reuniones de más de cinco mujeres y la asistencia a las asambleas políticas y se clausuraron los clubes femeninos. En 1795, el llamado Código Napoleónico estableció “la obediencia de la mujer al marido dentro del matrimonio”.

El siguiente gran paso para el feminismo fue el movimiento sufragista. Para el crecimiento de dicho movimiento fue muy importante John Stuart Mill, quién escribió *El sometimiento de la mujer*, en el año 1869. Su obra –que habla de la construcción que hace la sociedad acerca de los géneros, el matrimonio, el rol de la mujer y la educación como elemento determinante de las posibilidades de la misma– propició la aparición de nuevos movimientos feministas en Francia, Alemania, Finlandia y otros países.

Con la llegada de la Revolución Industrial la vida de las mujeres tuvo grandes cambios. El lugar de trabajo de los hombres se trasladó de espacios en casa –como talleres artesanos, comercios familiares y huertas– a las fábricas. El trabajo de las mujeres, quienes se quedaron en casa, comenzó a devaluarse ya que no producía ganancias económicas.

Hubo dos organizaciones que promovieron el sufragio de la mujer. Por un lado, la Unión Nacional de Sociedades por el Sufragio Femenino, que buscó aliados y aliadas a través de campañas de persuasión, mítines y propagandas políticas, dentro de la legalidad y el orden; en 1914 llegó a tener más de 100 mil miembros, algunos de ellos hombres. Por otro lado, la Unión Social y Política de las Mujeres,

1. Yo tuve en cuenta especialmente los siguientes textos: *Miradas de género. De Wolf a Haraway* (2002) de Carmen Ortega, *Género, raza y sexualidad. Debates contemporáneos* (2014) de Ochy Curiel, *Feminismo: Historia y corrientes* (2008) de Susana Gamba, *Historia de las mujeres (i): un repaso a la historia del feminismo* (2017) de Laia San José, y el vídeo *Historia del feminismo y sus olas* (2016), los cuales, en términos generales, coinciden al realizar las divisiones del feminismo con relación a los importantes hechos históricos, sociales y económicos a nivel mundial.

que utilizaba métodos un poco más radicales y violentos, como el incendio de comercios y establecimientos públicos o el ataque a miembros del parlamento. Estos dos movimientos fueron fundamentales para la consecución del derecho a votar de las mujeres en Gran Bretaña. Al estallar la Primera Guerra Mundial, el rey Jorge V les dio amnistía a las mujeres capturadas de la Unión Social y Política de las Mujeres, a cambio de que reemplazaran en sus trabajos a los hombres que se iban a la guerra y de que ayudaran en el reclutamiento de quienes estuvieran en edad de ir al combate.

Tras la unión de estos dos movimientos sufragistas, las inglesas consiguieron el voto en 1918, para las mayores de 30 años, aunque los hombres podían votar desde los 25. En 1925 consiguieron los derechos sobre sus hijos, que antes solo eran derecho del padre y, en 1928, el voto en igualdad de condiciones con los hombres.

En Estados Unidos encontramos el movimiento sufragista Feminismo Liberal, que solicitaba el derecho de participar en el sistema político, igualdad de propiedad, manejo de su propio salario, igualdad de derechos, buen trato dentro del matrimonio y derecho al voto. Las mujeres empezaron a unirse a movimientos abolicionistas, donde se organizaron eventos como la Convención Internacional Antiesclavista, en la cual fueron rechazadas cuatro representantes de Estados Unidos por ser mujeres. Dos de ellas organizaron, ocho años después, la *Convención de Seneca Falls*, de la cual surgió la *Declaración de sentimientos de Seneca Falls*, en la que se denunció la imposibilidad de las mujeres de ocupar cargos públicos, de elegir y ser elegidas, de participar en la vida política y la falta de garantías para el derecho al trabajo.

En 1870 se aprobó en los Estados Unidos el voto para los hombres negros, consiguiéndolo, así, antes que las mujeres. Este solo fue realidad hasta la Decimonovena Enmienda, en 1920.

La segunda ola del feminismo está enmarcada por las dos guerras mundiales,

durante las cuales las mujeres tuvieron que hacerse cargo de los puestos de trabajo dejados por los hombres en los campos y en las fábricas, tras irse al combate. Esto hizo a las mujeres visibles y útiles para el gobierno. Tras conseguir el derecho al voto, las solicitudes feministas se aproximaron a la sexualidad, la vida privada y el trabajo.

En Rusia, encontramos a Aleksandra Kolontái, comunista y revolucionaria, que escribió *La nueva mujer* y *El amor en la sociedad comunista*, en los que expresó su desacuerdo con el papel servil y sumiso de la mujer dentro de la sociedad y el Estado, al igual que dentro del matrimonio y la familia. Kolontai pretendía vincular el marxismo y el feminismo y sostenía que la crianza de los niños era un deber del estado y promovía el aborto y el amor libre.

Con un punto de vista diferente encontramos a Emma Goldman, una anarquista lituana que tenía una visión libertaria y feminista, en la que, más que apoyar el derecho al voto, proponía que nadie debía estar bajo el poder del Estado y, más que la búsqueda de la igualdad, apoyaba la idea de una libertad autónoma de las mujeres, desde su sexualidad hasta las demás esferas de la vida social. El lema de estas feministas era “Ni dios, ni patrón, ni marido”.

Es curioso que Pierre-Joseph Proudhon, el precursor del anarquismo, fue uno de los detractores del feminismo, ya que él creía que el lugar de la mujer era el hogar y que allí podría encontrar su realización personal. Contra esta idea encontró tanto hombres como mujeres que opinaban que la vida privada no se podía separar de la vida política y que era imposible ser anarquista sin ser feminista. (Rodríguez, 2018)

Una de las más importantes exponentes del feminismo en esta segunda ola es Simone de Beauvoir, quien escribió *El segundo sexo*, en 1949. Allí expone que la mujer, a lo largo de la historia occidental, ha sido considerada “lo otro”, al lado del hombre, que es “lo uno”, la medida, lo neutro y lo normal. La mujer

no ha sido concebida como un ser independiente, sino que siempre ha sido definida con relación al hombre. Ni siquiera ella misma asume de manera autónoma su existencia, ya sea por las circunstancias, lo que la sociedad espera de ella o lo que ha aprendido de su cultura y su familia. Una de sus ideas más importantes es que “no se nace mujer, se llega a serlo”; de esta manera, expone el concepto de género como algo aprendido, como una construcción social y no como algo natural. No se nace para desempeñar cierto rol; esto es algo desarrollado culturalmente y que ha sido normalizado en nuestra sociedad hasta el punto que ya no diferenciamos una construcción social de una característica biológica.

Otra autora importante es Betty Friedan, quien escribió *La mística de la feminidad*. Al darse cuenta de que algo estaba pasando con las mujeres de su generación, ella le llamo el “mal sin nombre”. Las mujeres estaban insatisfechas con su vida y sus papeles vacíos de amas de casa y mujeres florero.

Después de la segunda gran guerra, los hombres volvieron a sus puestos de trabajo y las mujeres, aunque tuvieran carreras profesionales, no tenían dónde ejercer y tampoco se esperaba socialmente que lo hicieran. Lo que estaba bien visto era estar en la casa desempeñando su papel de madre y esposa. Muchas empresas, que se habían dedicado a la producción bélica durante el conflicto, tenían que diversificar su mercado, ahora que la guerra había terminado, así que diseñaron toda una línea de electrodomésticos que correspondía con la construcción de una idea de mujer perfecta, que atendía la casa y se veía fabulosa para la llegada de su esposo. Friedan plasmó en su libro la insatisfacción de estas mujeres, que se reflejó en problemas psicológicos y enfermedades desconocidas en ese entonces. Las mujeres querían ser parte de la construcción social y económica de su entorno y, además, querían tener una vida profesional y aspiraciones más allá del hogar.

En octubre de 1966, Betty Friedan fue cofundadora de la Organización Nacional de Mujeres (NOW, por su sigla en inglés), que es uno de los grupos más representativos del feminismo liberal, es decir, el que busca la igualdad de derechos para mujeres y hombres.

La tercera ola es el feminismo radical. Esta corriente, que ha estado detrás de la consecución del voto y los derechos políticos y públicos, empezó a fijarse en la vida privada de las mujeres, a buscar la raíz del problema, es decir, la raíz de la dominación y tuvo como lema “lo personal es político”. El feminismo se desvinculó de la política de izquierda ya que no garantizaba realmente un espacio para las mujeres y sus nuevas solicitudes. Este nuevo feminismo tenía adeptas mucho más jóvenes, que proponían temas mucho más osados, como el aborto, el cuestionamiento a la heterosexualidad como norma, el acceso a anticonceptivos, entre otros.

Kate Millet, una de las figuras de este nuevo feminismo, expuso que el patriarcado es un sistema de dominación sexual, construido por nuestra sociedad y que, por ende, no tiene ningún carácter natural. Las mujeres y los hombres somos iguales intelectual, mental y emocionalmente, lo mismo que no hay diferencias por raza o por clase social.

Otra exponente importante fue Shulamith Firestone, quien decía que la lucha entre los sexos era similar a la lucha de las clases sociales; las mujeres debían tomar el control de sus cuerpos y de su parte reproductiva. Las diferencias biológicas o genitales no deben significar nada, no deben definir nada en la vida social. Consideró a la ciencia como un factor determinante para acabar con las diferencias entre los sexos, por medio de los métodos anticonceptivos y la inseminación artificial. También cuestionó el amor romántico como una de las formas de dominación.

En los años 70, se fundó el Movimiento de Liberación de la Mujer, que promovió la creación de centros de mujeres maltratadas, guarderías y clases de defensa personal, entre

otros, al igual que marchas y protestas contra diferentes situaciones, como los certámenes de belleza o las campañas publicitarias que cosificaban y sexualizaban a la mujer.

En este punto es importante aclarar que el feminismo se bifurca en dos importantes ramas: feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia.

El feminismo de la igualdad, con más recorrido, tiene sus bases en la Ilustración y propone que hombres y mujeres somos iguales, mental, intelectual y emocionalmente. Entiende el género como una construcción social y no como algo natural, apartándose del determinismo biológico. Considera la división de los sexos como un contrato social en el que se definen los roles que debe tener cada persona a lo largo de su vida, de acuerdo a su sexo, sus limitaciones, sus derechos, su vida laboral, económica y sexual.

Este feminismo no busca extrapolar los valores de los géneros; más bien, pretende que todos seamos libres, plenos, sin roles preestablecidos y con los mismos derechos en el ámbito público y privado. Busca que las mujeres sean dueñas de su cuerpo, denuncia el “mito del orgasmo vaginal”, cuestiona la heterosexualidad como norma, y rescata el placer femenino y la sexualidad como algo separado de la reproducción.

Por su parte, el feminismo de la diferencia surge del feminismo radical puesto que se pregunta por la raíz y el origen de la dominación y opresión de las mujeres. Analiza cómo, desde la antigüedad, todo fue construido con relación al hombre como lo neutro, el eje, lo normal, el patrón de medida. De esta manera, todo está concebido desde la lógica del patriarcado, lo que conduce a la pregunta ¿cómo sería construida la sociedad desde el punto de vista femenino?, sin pretender igualar las mujeres a los hombres, sino exaltando sus características y valores únicos, como su relación con la maternidad, la menstruación, la tierra, la naturaleza, la sexualidad, el amor, etc.; descubriendo qué significa ser mujer,

valorándolo y llenándolo de significados positivos; construyendo una “feminidad nueva”.

Hélène Cixous propone la creación de un discurso real y profundamente femenino desde la misma renovación del lenguaje, el cual siempre ha sido patriarcal y falocentrista. Ella hace visibles una serie de oposiciones binarias (como aquellas de las que había hablado Beauvoir): actividad/pasividad, sol/luna, cultura/naturaleza, día/noche, padre/madre, cabeza/corazón, inteligente/sensible, entre otras. Donde siempre hay un ganador y es el que se relaciona con el hombre y lo masculino. La autora quiere que sea a través de la exploración que se descubra un lenguaje completamente femenino que deje atrás las represiones machistas y que salga a flote a través del descubrimiento de las mujeres de su propio cuerpo y de su sexualidad, para abordar con una nueva lógica y nuevas resignificaciones los símbolos de la opresión patriarcal. Cixous apoya la idea de que desaparezca la división de lo femenino y lo masculino como tal; ella cree en la naturaleza humana inherentemente bisexual, donde se reconoce otra sexualidad en las personas, que no desdibuja ni desconoce sus demás características o su otra sexualidad. (Rodríguez, 2018)

Una de las preguntas más importantes que me ha suscitado este trabajo es ¿qué es ser mujer? Así que empecé por buscar una definición oficial. Estas son algunas de las que da la Real Academia de la Lengua Española.

mujer

1. f. Persona del sexo femenino.
2. f. **mujer** que ha llegado a la edad adulta.
3. f. **mujer** que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia. ¡Esa sí que es una mujer! U. t. c. adj. *Muy mujer*.
4. f. Esposa o pareja femenina habitual, con relación al otro miembro de la pareja.

mujer de gobierno

1. f. desus. **mujer** de su casa.

2. f. desus. Criada que tenía a su cargo el gobierno económico de la casa.

mujer de la calle

1. f. **mujer** normal y corriente.

2. f. Prostituta que busca a sus clientes en la calle.

mujer de punto

1. f. desus. **mujer** honrada y decente.

mujer del partido

1. f. **prostituta.**

mujer fatal

1. f. **mujer** seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa.

mujer mundana

1. f. p. us. **prostituta.**

mujer objeto

1. f. **mujer** que es valorada exclusivamente por su belleza o atractivo sexual.

mujer pública

1. f. **prostituta.**

de mujer a mujer

1. loc. adv. Con sinceridad y en igualdad de condiciones

ser mujer una niña o adolescente

1. loc. verb. Haber tenido la menstruación por primera vez.

Como podemos ver, la mujer se define como persona del sexo femenino, esposa o pareja. La gama de posibilidades no es muy amplia, ha tenido la menstruación por primera vez y está a cargo de la casa o es prostituta.

Simone de Beauvoir es una de las autoras que más ahonda en esta definición y cita a Lévi-Strauss para explicar cómo el hombre, en el paso del estado natural al estado cultural, concibe las relaciones biológicas por medio de sistemas de oposición: luna y sol, día y noche, bien y mal, Dios y Lucifer, Urano y Zeus, derecha e izquierda, lo privado y lo público, etc. Y menciona también a Hegel, con la idea de que en la conciencia misma hay una hostilidad por otras conciencias, donde siempre se tiende a ser lo esencial y considerar al otro como lo inesencial, como objeto. De esta manera se ejemplifica cómo el hombre

ha construido el concepto de la mujer como lo otro, contrario a sí mismo, y, dado que él es la medida, lo normal, lo correcto, la mujer es, generalmente, lo malo, como su contraparte.

La mujer es mujer en virtud de cierta falta de cualidades y adolece de una imperfección natural, decía Aristóteles. Por su parte, Santo Tomás decía que la mujer es un “hombre fallido”, un ser “ocasional”.

Beauvoir pone en evidencia que la lucha de los sexos es diferente a la de las razas o las clases sociales, en la medida en que, en estos últimos casos, cada parte ha existido por separado desde antes de la dominación. En cambio, las mujeres siempre hemos existido al lado de los hombres, que juegan un papel protector, como padres o esposos, y justifican nuestra existencia, haciendo fácil o, de cierta manera, cómodo no tener que asumir nuestra existencia de manera autónoma, pero, claro, acarreando otro sin número de consecuencias y desigualdades.

En la actualidad podemos encontrar fácilmente estas ideas tan normalizadas de la mujer como un ser incompleto que necesita ser salvado y protegido. Las princesas de Disney, por ejemplo, son lindas y condescendientes y su fin último es encontrar un hombre que las haga felices (no pueden ser felices por sí mismas); de hecho, al encontrar al hombre que las libera de su existencia sin sentido, acaba la historia. Las novelas mexicanas y colombianas son lo mismo: la mujer espera que aparezca el hombre de su vida y todos los dramas giran en torno a ese único eje, conseguir a su hombre salvador. Nuestras propias madres y abuelas nos han dicho, alguna vez, aprenda esto para que, cuando tenga marido, sepa cómo atenderlo y sea un buen partido, o la tan conocida frase de “la dejó el tren”, cuando no se ha casado a la edad que se espera socialmente. El concepto de mujer está hecho de contenidos culturales como estos: es un ser incompleto, incapaz, el sexo débil, más emocional que racional, adolecente de un cuerpo que sangra cada mes, desbordadas de hormonas, necesitadas de que les den sentido a su existencia vacía.

“Oye mujer eres un ser humano”, como dice Andrea Echeverri en una de sus canciones, es la mejor forma de empezar mi propia concepción de mujer; somos seres humanos y la construcción se hace de ahí en adelante. Para mi reflexión personal, el feminismo de la diferencia nos propone un punto de partida muy interesante y es el del autodescubrimiento y, desde allí, la creación de la mujer como un ser independiente, soberano y libre, que aporta al mundo y a la sociedad desde sus capacidades y características únicas. Betty Friedan, al igual que Andrea Echeverri, proponía en un momento dado que elementos como las guerras, las armas, los trajes y las corbatas, son elementos y problemáticas de carácter masculino. Y, entonces, ¿qué es femenino? Esta es nuestra primera tarea, crearnos y descubrirnos a nosotras mismas desde nuestras particularidades; desde la maternidad, el amor, la menstruación, la relación con la naturaleza, etc. (Rodríguez, 2018)

Para mí, en este momento de la historia, ser mujer es una construcción en proceso y, sobre todo, una posibilidad. Hoy en día, a diferencia de nuestras congéneres de hace unos siglos o unas décadas, podemos elegir si queremos estudiar, no estudiar, casarnos, no casarnos, ser amas de casa, ser profesionales, ejercer, ser heterosexuales, bisexuales, homosexuales, transgénero, tener hijos, no tener hijos, etc. Y descubrir qué somos al asumir nuestra propia existencia, con relación a nosotras mismas, con relación a nuestras propias búsquedas y no con relación a los hombres. No como una competencia sino como una convivencia entre semejantes, como parte de la misma raza humana.

Sin duda, la sociedad y la historia tienen una deuda con las minorías y con las mujeres. El feminismo de la igualdad aporta algo muy importante y es la búsqueda de esa equidad, a través de la igualdad de derechos y oportunidades. Este es un objetivo que aún se encuentra lejos, puesto que muchas personas, tanto

hombres como mujeres, ni siquiera logran entender que esta lógica está tan normalizada que parece algo natural y correcto.

Así que ser mujer es una lucha, una construcción, una exploración. Incluso, es una forma de resistencia que seguimos llevando a cabo en la cotidianidad, desde los muchas veces vulgares piropos hasta los comerciales de televisión donde la mujer sigue siendo cosificada y utilizada como gancho para vender cualquier producto. Necesariamente, ser mujer es vivir este tipo de situaciones y decidir cómo afrontarlo: desde pretender ignorarlo, hasta criticar y tomar acción.

La resistencia femenina

En el artículo *Poder patriarcal y resistencia femenina*, Verónica Stoeckel expone algunos ejemplos de la resistencia femenina, teniendo en cuenta que, según Foucault, la resistencia existe siempre en las relaciones de poder o, si no, esta relación sería considerada de dominación.

Un primer caso es el de las mujeres que, en la Edad Media, se disfrazaban de hombres para solventar las crisis económicas, trabajando de marino, soldado o artesano, sin tener que recurrir a la prostitución, que era la única opción para las mujeres en miseria. En este caso, una vez superada la crisis, las mujeres volvían a su rol femenino, dejando claro que no era un asunto de índole sexual sino económica. Por otro lado, las mujeres de algunas tribus africanas realizan un ritual ante los casos de incesto contra alguna mujer de la comunidad; que consiste en quitarse las vestiduras y correr gritando de manera aguda hasta la casa del hombre acusado, donde la víctima, apoyada por las demás mujeres, le muestra el sexo y le exige que pague dos vacas por el abuso; el hombre no recibe ayuda de nadie ya que las mujeres lo intimidan.

Como podemos ver en estos dos ejemplos, la resistencia puede ser individual o colectiva, organizada o no organizada, y puede funcionar contra el poder legitimado y el no legitimado, según el caso. Sobre estos ejemplos,

Stoehrel hace énfasis en la parte simbólica: en el primer caso, vestirse como hombre y, en el segundo, el uso de sonidos y actos rituales. En la actualidad, uno podría pensar que no es necesario disfrazarse de hombre, pero, en algunas ocasiones, de manera personal, he comprobado que vestirse como tal puede ser una estrategia eficaz para evitar abusos. En este caso, el poder institucionalizado y/o legítimo pierde vigencia, pasando a ser poder simbólico que, sutilmente, cuestiona los parámetros de cómo se debe pensar o actuar.

Por otra parte, la autora socializa otros dos casos de resistencia: uno en el que las mujeres echan basura a los hombres por exhibicionistas, y otro en el que un grupo de mujeres rechazan unos anuncios, que consideran ofensivos por cosificar y sexualizar a la mujer, y los reemplazan por su propia versión del anuncio. En estos dos casos, en los que se puede decir que se llevan a cabo acciones directas, las implicadas fueron castigadas por la ley mediante arresto y multas. El sistema social cambia y se adapta para castigar estas manifestaciones de resistencia, que no están en concordancia con lo que la sociedad permite y considera normal. Por esta razón, la mayoría de las veces, la resistencia simbólica es la más usada por las mujeres, pues no genera tantas represalias o confrontaciones y, al mismo tiempo, produce resultados favorables.

Otro ejemplo es el de la cirugía plástica como forma de resistencia, ya que muchas mujeres argumentan que esta herramienta hace que sus vidas sean más fáciles, aumenten sus ventas, se relacionen mejor con sus compañeros de trabajo y escalen en la vida laboral. Aunque puede ser una solución temporal para algunas mujeres, otras manifiestan que la mutilación o modificación del cuerpo no puede normalizarse para encajar en los estándares de la sociedad. Como podemos ver la resistencia femenina también es un concepto que se adapta a los valores, las creencias y el contexto de cada mujer.

2. Andrea Echeverri: Una voz de resistencia

Andrea Echeverri es una cantautora colombiana, ceramista y cantante líder de la agrupación Aterciopelados. Desde los inicios del grupo, se ha evidenciado en sus puestas en escena, los artes de sus discos, sus fotografías y su vestuario, que tiene unos principios de igualdad en donde ella nunca ha sido el icono sexual, ni la portadora de ropa exhibicionista; por el contrario, siempre tienen atuendos iguales o parecidos, que dan cuenta de una estética y una iconografía definida hacia lo *kitsch*, lo popular, lo humilde y llamativo.

Andrea siempre se ha identificado con su producto musical, desde *Florecita rockera*, en la que ella era una joven irreverente y rockera, pasando por *Cosita seria*, en la que es un poco más militante de los derechos de las mujeres, más fuerte y con críticas más crudas. Luego, en *Luz azul*, explora una faceta más hippie y defensora de la naturaleza y en *A-eme-o*, explota todo su lado maternal, hasta llegar a *Ruiseñora*, donde ella misma se define como una señora que ya sabe lo que quiere, lo que piensa y para dónde va.

Tiene un punto de vista muy respetuoso frente a la sexualidad y lo femenino y siente una gran admiración por la figura de la Virgen María, por su dignidad y su pudor, aunque no es una mujer religiosa. Piensa que el reguetón es ofensivo y degradante para la mujer debido a sus letras, pero considera que esos ritmos pegajosos podrían utilizarse para hacer anti-reguetón y compartir un mensaje alternativo al que tuvo en sus inicios el género, que fue muy soez, morboso y sexual. Se preocupa por el nivel de sexualización del mercado, que explota el cuerpo femenino para vender cualquier producto.

Considero que la estética es algo que también se configura desde el lenguaje. Andrea Echeverri tiene un estilo particular para hablar; usa mucho el “sumercé”, que tiende a ser de uso campesino, pero también la palabra “parce”, que es de una jerga más citadina. Ella ha construido su personalidad y

su estética alrededor de todas las cosas que piensa, como la importancia de ser humilde, ser madre, ser mujer, ser artista plástica, ser cantante y ser músico. (Rodríguez, 2018)

En la monografía incluí detalles de Andrea y Aterciopelados, como entrevistas y fotos. Además, hay un cuadro con toda su discografía, en el que se destacan las piezas musicales más relevantes para su carrera artística y para el tópico de la resistencia femenina, la temática principal de cada disco, la iconografía que manejaron en esa época y en el arte del disco, las características musicales y líricas de cada álbum. Todo el material se clasificó en las siguientes etapas:

1. Rebeldía e irreverencia crítica. “Equiparable al adolescente que, maravillado con la rebeldía que puede transformarse en arte, se da el gusto de hacerlo todo a su manera”. (Echeverri, et al, 2014)
2. Etapa reflexiva acerca del papel de la mujer, del feminismo y de la paz.
3. Maternidad. En gozo poderoso, se podría decir que Andrea considera la maternidad (parte exclusiva de la feminidad) como una fuente de fuerza, independencia y nuevos comienzos.
4. Madurez. Andrea se centra en el significado de ser mujer, plasmándolo en su música, inicialmente desde la idea de la maternidad y, posteriormente, en su trabajo *Ruiseñora*, como una lucha y una búsqueda.

13 F G F G
B El muy bes_ tia no res_ pe_ ta_ yo me vol_ tice_ le_ di_ en la_ je_ ta_

24 F G F G
B es_ que soy_ co_ si_ ta_ se_ ria_ es_ que soy_ co_ si_ ta_ se_ ria_

28 C Gm7/Bb C Gm7/Bb
B no_ ten_ go_ pe_ los_ en_ la_ len_ gua_ ya_ su_ pe_ reel_ que_ di_ ran_

Fig. 1. Fragmento de la melodía de la voz en *Cosita seria*, de Aterciopelados. Transcripción propia.

3. Análisis de *Cosita seria* y *Oye mujer*

Para el trabajo realicé el análisis de cuatro piezas musicales: *Cosita seria*, *Oye mujer*, *No necesito* y *Florence*. En este artículo solo voy a hablar de dos de estas piezas, que me parecen las más relevantes.

Cosita seria es una canción del álbum *La pipa de la paz* (1996). Aunque hace parte del tercer álbum de estudio, conserva muchas de las características punk-rock de los dos primeros álbumes, junto a unas letras rebeldes propias de los Aterciopelados del comienzo.

Un fulano me gritaba,
si fuera helado me la chupaba.
Otro dijo yo soy perro
tos tus huesos voy y entierro.

El muy bestia no respeta
Yo me voltié y le di en la jeta
Y es que soy cosita seria

No tengo pelos en la lengua
Ya superé el que dirán

*Cosita, cosita, cosita (seria)*²

2. Fragmento de la canción *Cosita seria* de Aterciopelados

Número de compases	2	4	8	1	4	8	8	2	8	8	1	4	16	8	2	8	4	16
Sección	Introducción de batería	Introducción batería y bajo	Estrofa con bajo	Melodía de la guitarra	Power chords	Estrofa	Pre coro (ska)	Puente (distorsión)	Coro	Percusión	Melodía de guitarra	Power Chords	Estrofa sobre los power chords	Pre coro (ska)	Puente (distorsión)	coro	Percusión	Coro (guitarra en ska)
Armonía		Melodía del bajo	F-G-C	G	F F# - G F# G	F F# - G F# G	C Bb	F	A G# A - G F# G		G	F F# - G F# G	F F# - G F# G	C Bb	F	A G# A - G F# G		A - G

Fig. 2. Estructura del tema *Cosita seria* de Aterciopelados. Diseño propio.

En este tema podemos encontrar el uso del lenguaje de los “atercios” (como se refieren algunos al grupo) en el comienzo de su carrera, con muchos mensajes escuetos y crudos, y la utilización de dichos o frases populares, como “no tengo pelos en la lengua”.

Hay una coherencia entre el mensaje y la música. Por ejemplo, la parte en la que dice “el muy bestia no respeta, yo me voltié y le di en la jeta”, está acompañada por un ritmo punk en la guitarra y tiene el típico mensaje punkero de “le di en la jeta”; además, la contracción popular de la palabra “volteé” hace que la forma de hablar sea más cercana al pueblo, es decir, a la gente del común.

Adicionalmente, encontramos que la canción inicia con Andrea contando algo que le pasó, pero cuando empieza a hablar de ella misma, de hecho, cuando utiliza las palabras “yo me voltié y le di en la jeta” y “soy cosita seria” aparecen unos *power chords* que se usan mucho en el punk, el metal y el rock en general y que, como su nombre lo indica, son acordes de poder porque no tienen tercera, tienen la tónica duplicada y siempre van acompañados de distorsión. Es posible que estos acordes sean utilizados aquí para afianzar esa idea de esta mujer poderosa, ruda, fuerte y rebelde, que no permite que los hombres abusen de ella. Estos acordes

representan el poder de este personaje.

Posteriormente, en la parte en la que dice “no tengo pelos en la lengua, ya superé el qué dirán” hay un ritmo de ska en la guitarra y el texto es consecuente con este tipo de música; muy rebelde e independiente, por estar en primera persona y expresando una idea de revolución, es un mensaje muy “skatero”. Pero en este segmento no está contando una historia o algo que pasó, como sí sucede en la sección que es más punk.

En el coro encontramos una armonía muy sencilla de solo dos acordes (también aparecen los *power chords*), donde la idea es tan concreta como la música y también son dos palabras: “cosita seria”. Hay otros elementos a tener en cuenta como el típico silbido con el que se pretende alagar o llamar la atención de las mujeres, que también suele ser un poco acosador, y la voz grave de un hombre completando la frase que inicia Andrea; ella dice “cosita” y la voz dice “seria”, que puede estar parodiando a los hombres que se creen muy machos y conquistadores y a veces se vuelven abusivos como los de la historia de la canción. (Rodríguez, 2018)

En esta composición se mencionan los piropos sucios que hacen parte de nuestra cultura y son socialmente aceptados. También

Oye mujer

Aterciopelados

O-ye mu-jer E-res un ser hu-ma-no O-la
 fan-ta-si-a, e-rò-ti-ca de, al-gún fu-la-no O-ye mu-jer E-res un ser hu-
 ma-no O-la fan-ta-si-a, e-rò-ti-ca-de, al-gún fu-la-no Ha-ce mu-chas
 lu-nas u-nos hom-bres ce-lo-sos por el mis-te-rio-so po-der de la vul-va de la mu-jer fe-cun-
 da crea-ron u-na mu-ñe-ca es-bel-ta, y ca-lien-te pa-ra cal-mar su lu-ju-ria.

Fig. 3. Fragmento de la melodía de la voz en *Oye mujer*, de Aterciopelados.
 Transcripción propia.

encontramos refranes como “no tengo pelos en la lengua”, que significa no tener miedo a hablar y a expresar el desacuerdo, al igual que “ya superé el qué dirán” puesto que es “común” aguantarse los piropos sucios, pero no es común o aceptado expresar el desacuerdo en voz alta y hacer el reclamo. Ese sería un comportamiento escandaloso e impropio de una dama.

*En el periódico salió
 Que a un man esto le sucedió.*

*Por echar piropos sucios
 Le cortaron el capullo.*

*Y aunque un poco exagerado
 Yo pienso se lo había buscado
 //Y es que soy cosita seria//³*

En este segmento de la canción, es clara la idea de que la mujer pertenece al espacio privado y el hombre al espacio público, como lo manifiestan Betty Friedan y Simone de

Beauvoir. No es común que un hombre en la calle tenga que soportar piropos sucios, que le cojan la cola o el pecho, etc. También percibo el mensaje de “algo está cambiando”: salió en el periódico, es verídico y está pasando; aunque es exagerado, se lo merecía. Y, por último, es una invitación a las mujeres, aunque entre líneas: el mensaje es hagámonos respetar y alcemos la voz, pese a que eso no sea lo que se espera de nosotras.

El vídeo clip de esta canción muestra a dos mujeres que son acosadas y perseguidas por un hombre grande y desagradable, pero, después, con la ayuda de una pócima llamada “cosita seria”, son las dos mujeres las que atrapan al hombre y le dan su merecido.

Oye mujer es una canción del álbum *Oye*, que fue publicado en el año 2006. En esta se hace una clara reflexión del papel de la mujer en la sociedad.

Inicialmente, el tema tiene una introducción y la repetición de la primera frase: “Oye mujer, ¿eres un ser humano? ¿O la fantasía erótica de algún fulano?” Es un mensaje fuerte,

3. Fragmento de la canción *Cosita seria* de Aterciopelados

a manera de llamado de atención, seguido por la parte B, que tiene un cambio de ambiente y una melodía rítmicamente irregular, caracterizada por subdivisiones de tresillo y cuatrillo, generando así la sensación de algo hablado o con un carácter místico o ritual, acompañado de un efecto de *delay* o eco, y un registro vocal más grave al inicio de esa sección. Lo anterior se debe al texto que está acompañando: “Hace muchas lunas, unos hombres celosos por el misterioso poder de la vulva de la mujer fecunda, crearon una muñeca esbelta y caliente para calmar su lujuria”. En esta sección, Andrea está contando una historia, está hablando de cómo el hombre le arrebató a la mujer sus poderes y se puede destacar también que hay un uso no convencional del vocabulario; por ejemplo, la palabra vulva está resaltada tenuemente por una nota larga.

Posterior a esto, encontramos el coro, que estabiliza rítmicamente la canción usando la primera subdivisión del pulso como ritmo principal; este efecto hace que el tema se sienta más rock y, en mi opinión, tiene como

fin hacer énfasis en el mensaje de esta sección: “Objeto sexual, pedacito de carne con complejo de Barbie, mujer a no dejarse utilizar”. Esto ya no hace parte de un cuento, ahora es una consigna, un mensaje, un consejo.

A continuación, tenemos un puente con una melodía caracterizada por saltos amplios, que no se evidencian en las primeras dos partes. “Mujer bonita con poca ropita” es el texto de la parte C, con una intención melódica tranquila, que se mueve alrededor de las mismas notas, fa# y la#. La frase “son tus encantos afilados dardos” tiene otra intención, pues comienza sobre la misma nota y luego desciende, dando la impresión de querer resaltar la importancia de los encantos, pero que luego no son lo que parecen. “Contra ti misma, contra lo femenino” evoca sutilmente al punk, por la batería, y termina con “tan desviado, deformado y mil veces ultrajado”, en un registro más alto y que da una sensación diferente por el uso de la voz de cabeza, como una especie de delicadeza que podría hacer referencia a algo melancólico.

Número de compases	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	16 compases	8 compases	8 compases
Sección	Introducción	Parte A	Parte B	Coro	Parte C	Coro	Pregón
Armonía	F# - F	(A - B - G - F#) x2	Esus2 - Gadd6	F# - IIb-AII	F# - E - D - C#	F# - IIb-AII	F#

Fig. 4. Estructura del tema *Oye mujer* de Aterciopelados.
Diseño propio.

Para el pregón final, encontramos un rango de novena menor, cuya nota máxima superior es B4 y la inferior, A#3. En esta parte tenemos el punto más alto de la melodía y es el momento en el que la intérprete propone algo que suena como un reto: “a ver mujer, muéstrame el alma”. Este motivo se repite en varias ocasiones, con cambios en el texto, lo que también da la sensación de ser una especie de mantra. O es una burla o un mensaje de choque frente a un lenguaje que encontramos

en música como el reggaetón: menea, sacude, etc. Y tal vez la idea sea subvertir el mensaje utilizando las mismas palabras habituales.

*A ver mujer
Muéstrame el alma
A ver mujer
Menea tu aura
A ver mujer
Sacude ese karma*

Observando con detenimiento la armonía de la canción, se puede ver que todos los acordes son mayores. Esto nos puede llevar a replantear el tema de la relación tonal y de la tonalidad en sí de la pieza. En primer lugar, que cada acorde sea mayor puede conectarse con la teoría que vincula las armonías con las emociones. Según esta, los acordes mayores están relacionados con la alegría, la felicidad, la ternura y ese tipo de sentimientos que, de acuerdo con Simone de Beauvoir, por ejemplo, se consideran femeninos tradicionalmente. Adicionalmente, en este tema cada acorde funciona de manera independiente –todos los acordes son mayores, sin respetar la lógica de las relaciones tonales–, se puede pensar entonces que sin relación tonal tampoco hay subordinación tonal. En este punto en el que se rompe la tradición musical, justo también se pretende romper una tradición social y cultural; puede que la música esté ilustrando el cambio que se pretende con la canción: romper paradigmas y acabar con el modelo de la subordinación.

En ese mismo orden de ideas, la letra destaca el poder de la vulva, el poder de la mujer con sus características particulares, como individuo y como ser independiente, lo cual podría relacionarse con el feminismo de la diferencia y, a su vez, con la independencia de cada acorde, sin subordinaciones entre ellos.

El coro de la canción está construido sobre un solo acorde y una apoyatura, lo que hace que este tema tenga elementos en común con lo que hoy en día en Colombia se conoce como música popular, no solo por la sencillez armónica en el momento en el que se da a conocer el mensaje principal, sino también por el lenguaje con el que se transmite dicho mensaje: “Objeto sexual, pedacito de carne, con complejo de Barbie, mujer a no dejarse utilizar”. El texto de este tema es muy claro: Mujer, ¿eres un ser humano? ¿Con derechos, posibilidades, libertad, identidad y una existencia auténticamente asumida? ¿O eres la fantasía erótica de un fulano cualquiera?

Hace muchas lunas los hombres crearon

una idea de mujer que no es una idea real, la crearon como ellos quisieron, como ellos entendieron o, como decía Hegel, desde la hostilidad de sus consciencias que concebían a lo otro como “objeto”. Es nuestro deber –como Andrea sugiere cuando dice “cierra los ojos y verás”– hacer ese trabajo de introspección y menear nuestra aura, sacudir nuestro karma y definirnos a nosotras mismas en nuestros propios términos. Es nuestro deber sacudir ese estereotipo de mujer caliente, esbelta y perfecta (como el único válido) de nuestra mente y paulatinamente de nuestra sociedad.

Esa, precisamente, es una de las conclusiones más importantes que he obtenido de la reflexión que este trabajo significó y significa para mí: ser mujer es una búsqueda y una construcción que hacemos día a día, consciente o inconscientemente. El feminismo de la igualdad nos muestra que aún hay un camino por recorrer en cuanto a la búsqueda de la equidad de derechos y posibilidades; aún estamos en procura de tener autonomía frente a nuestro cuerpo y a nuestros derechos sexuales y reproductivos, entre otros muchos debates acerca de la libertad y la existencia auténticamente asumida de la mujer. Y el feminismo de la diferencia nos muestra que la búsqueda no debe darse solo afuera, también hay una introspección que debemos hacer: conocernos a nosotras mismas, nuestra relación con la naturaleza, con la maternidad, con la menstruación, con la tierra, con nuestro propio cuerpo y nuestro sentir y, de esta manera, construir una nueva feminidad en nuestros propios términos.

Todo este camino debemos explorarlo las mujeres, pero también necesitamos la ayuda, la comprensión y la concientización de los hombres. Todos podemos tener la disposición de entender que no ha habido ni hay todavía igualdad de derechos y oportunidades, que a lo largo de la historia se han cometido muchas injusticias y se ha normalizado un sistema que no es natural. El género con el que nacemos no debe determinar nada en nuestras vidas, ningún rol y ninguna expectativa.

Este trabajo también sirve de diagnóstico. De la misma manera que Simone de Beauvoir y Betty Friedan generaron conocimiento a partir del análisis de su momento histórico y su contexto, nosotros, como artistas, podemos identificar qué pasa en nuestro país y en nuestro tiempo y llenar nuestros productos artísticos de contenido transformador y resignificante y, a su vez, leer en los productos artísticos de los demás lo que sucede en la sociedad.

Por último, este trabajo es un pequeño aporte al debate que existe frente a la relación que hay entre la música y el texto que le acompaña. Algunas veces es de manera premeditada y otras es de manera intuitiva, pero, definitivamente, cuando uno quiere decir algo, va a buscar lo que sonoramente lo acerca a estos referentes dentro de su experiencia personal y eso, de alguna manera, da cuenta de los imaginarios sonoros de la sociedad.

Referencias

- Curiel, O. 2014. *Género, raza y sexualidad. Debates contemporáneos*. Recuperado de: http://www.urosario.edu.co/urosario_files/1f1f1d1951-of7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf
- De Beauvoir, S. 1949. *El segundo sexo*. Recuperado de: <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf>
- Echeverri, A., Buitrago, H., Giraldo, J. D. y Plata, J. E. (2014). *Con el corazón en la mano*. Bogotá: IDARTES. p. 23.
- Friedan, B. 1963. *La mística de la feminidad*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/316548523/LA-MISTICA-DE-LA-FEMINIDAD-pdf>
- Gamba, S. 2008. Feminismo: Historia y corrientes. En *Mujeres en Red. El periódico*. Recuperado de: *Feminista* <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397>
- Millet, K. 1970. *Política Sexual*. García Bravo, A. M. (trad.). Valencia: Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Ediciones Cátedra. Recuperado de: <https://revistaemancipa.org/wp-content/uploads/2017/09/Kate-Millett-Politica-sexual.pdf>
- Ortega, C. 2002. *Miradas de género. De Wolf a Haraway*. UOC, Estudis Literaris. Recuperado de: <https://letrasindomitas.files.wordpress.com/2018/11/ortega-graciano-carmen-miradas-de-gc3a9nero-de-virginia-wolf-a-haraway-ouc-estudis-literaris-barcelona-2002-pp-4-281.pdf>
- Rodríguez, L. M. (2018). *La resistencia de la mujer en la música: Andrea Echeverri, una voz de arrugas, canas y certezas*. Bogotá: (inédito) Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15681/RodriguezCruzLiliana-Marcela2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Stoehrel, V.. 2001. Poder patriarcal y resistencia femenina. *Revista Razón y Palabra*, edición N° 20. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n20/vstoeherl.html>

CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ANÁLISIS MUSICAL Y POÉTICO DE CINCO PASILLOS ECUATORIANOS. INFLUENCIA DE LA POESÍA MODERNISTA ECUATORIANA EN SU ORIGEN

Camilo Rosero*

Efraín Franco**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)
Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales
Énfasis en Interpretación. Violonchelo

Resumen

Este artículo, además de hacer un resumen y mostrar los diferentes ejes que se tuvieron en cuenta para alcanzar el objetivo propuesto, también presenta una reflexión acerca de los posibles aportes que, hasta ahora, haya hecho la investigación. Al final, una reflexión enfocada a entender los aportes del trabajo a nivel personal y profesional. En cuanto a los ejes principales que se trabajaron para alcanzar el objetivo de la monografía, es decir, la caracterización de este género y el reconocimiento de la poesía moder-

nista en su origen y desarrollo, como primera fase se consultó material bibliográfico, luego se utilizó como herramienta metodológica la entrevista al maestro Leonardo Cárdenas, compositor, arreglista y gran conocedor de la música ecuatoriana y, por último, se hicieron transcripciones y análisis de las canciones escogidas para dicho trabajo. Estos ejes se vieron traducidos en actividades como la transcripción de piezas musicales, el análisis literario, el análisis musical, la entrevista y la consulta de material bibliográfico.

El trabajo *Caracterización mediante el análisis musical y poético de cinco pasillos ecuatorianos, influencia de la poesía modernista ecuatoriana en su origen* fue presentado en la modalidad monografía. Como resultado final, se entregó un documento producto de una investigación para reconocer uno de los géneros musicales de más tradición en el Ecuador, el pasillo, que ha tenido gran acogida no solo en ese país, lugar de origen, sino también en regiones como el departamento de Nariño en Colombia. Para lograr los objetivos propuestos, es decir, la caracterización de este género y el reconocimiento de la poesía modernista en su origen y desarrollo, en una primera fase se consultó

material bibliográfico; en la segunda fase se utilizó como herramienta metodológica una entrevista al maestro Leonardo Cárdenas, compositor, arreglista y gran conocedor de la música ecuatoriana; la tercera y última fase consistió en la transcripción y el análisis de las canciones. Además del análisis musical propiamente dicho, se examinaron los textos de estos pasillos y se expusieron algunas características de este género.

La metodología usada en este documento fue de tipo cualitativo, ya que los datos recogidos fueron descriptivos: las palabras (habladas o escritas) de las personas, lo que se puede observar o deducir de ellas y la aproximación descriptiva y/o analítica a obras y prácticas. Para lograr el objetivo de este trabajo se desarrollaron las siguientes actividades, con sus herramientas correspondientes.

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Director de trabajo de grado.

Transcripción

Dado que un gran porcentaje de la obra musical escogida para este estudio no tenía partitura que ayudara a realizar un análisis, fue necesario hacer transcripciones de las piezas a estudiar. Esta parte fue tal vez una de las más dispendiosas, debido a la calidad de las grabaciones. Al no ser ejecutante del instrumento característico de este género, el requinto, conté con la ayuda de mi amigo Brian Gómez, uno de los intérpretes más destacados en este momento en Colombia y también estudiante del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la facultad de Artes ASAB. Entonces, para transcribir estos requintos, reproducimos las

grabaciones, Brian ejecutaba las líneas del requinto de oído y yo procedía a ponerlas en la partitura. Cabe mencionar que esta acción tomó su tiempo por el uso de dos voces en este tipo de “punteos” y por la parte rítmica.

Entre las herramientas tecnológicas que se usaron en esta actividad estuvo el programa Transcribe. Este programa permite, entre otras cosas, bajar el tempo de la música y discriminar los instrumentos a la hora de escuchar, recursos que fueron bastante útiles a la hora de transcribir.

A la vez que fue dispendioso hacer la transcripción de los pasillos propuestos, este fue un ejercicio interesante para poner en práctica las habilidades auditivas musicales.

Score

SOMBRAS

Música: Carlos Brito Benavides
Letra: Rosario Sansores

The image shows a musical score for a piece titled 'SOMBRAS'. The score is written for three parts: Guitar 1, Guitar 2, and Tenor. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Guitar 1 plays a complex, fast-paced melody with many triplets and sixteenth notes. Guitar 2 plays a simpler, more rhythmic accompaniment. The Tenor part is currently blank, indicated by a series of horizontal lines with a 'z' at the beginning of the first measure. The score is labeled 'Score' at the top left and 'SOMBRAS' in large letters at the top center. The composers' names, 'Música: Carlos Brito Benavides' and 'Letra: Rosario Sansores', are listed at the top right.

Fig. 1. Fragmento de una de las obras transcritas para el documento.
Elaboración propia.

Investigación

Además de la labor de buscar textos concernientes al tema que se trató, para realizar esta actividad fue necesario hacer un viaje a la ciudad de Quito, Ecuador, con la intención de alimentar el material bibliográfico. El viaje no solo era preciso, sino que resultó muy enriquecedor, ya que me permitió acercarme a la cultura de donde viene este género. Si bien mi región de origen tiene semejanzas con las de ese país, existen características que era necesario conocer de cerca.

Dentro del material bibliográfico que se recolectó para contextualizar el género se tuvieron en cuenta textos sobre músicas tradicionales de Colombia y Ecuador, textos sobre el modernismo y la poesía modernista ecuatoriana, textos especializados en pasillos y partituras de música ecuatorianas. A su vez, estos temas fueron complementados con artículos encontrados en internet.

Un aspecto importante en esta investigación fue la cantidad de planteamientos que hay en cuanto al origen del pasillo ecuatoriano.

no. Todos los autores exponen con seguridad sus tesis, pero no todos las sustentan. Al final, se decidió tener en cuenta los planteamientos que tuvieron mayor cantidad de seguidores, mejor sustentación y también sus propios argumentos y criterios, así fueran subjetivos.

Análisis Literario

Esta parte del documento trajo bastante aprendizaje y sorpresa al momento de desarrollarla. Fue un descubrimiento, por ejemplo, encontrar que un gran número de pasillos ecuatorianos tienen textos de poemas (algo que se intuía antes de hacer este trabajo) y, sobre todo, después de analizarlos, que muchos de estos están conformados por versos de arte mayor, lo cual arrojó como conclusión lo refinado que fue este género en sus orígenes.

Además de los elementos puramente estructurales (verso, estrofa, rima, métrica), fue importante para este trabajo hacer una apreciación muy personal de lo que estos textos intentan comunicar. Entonces, se presentan las conclusiones que, tal vez, son evidentes acerca del sentir de los poemas, pero, en este caso, apoyadas por el análisis hecho, por ejemplo, de las figuras literarias y su posible motivación a usarlas.

Enseguida, un fragmento del análisis de los versos y estrofas del pasillo *El alma en los labios*. El texto de este pasillo, un poema original de Miguel Ángel Silva, está incluido en el libro *Baladas, reminiscencias y otros poemas* (1916). Consta de cuatro cuartetos y un quinteto. Este pasillo tiene verso alejandrino, aunque varios de los versos tienen 13 sílabas en total; el primer hemistiquio de estos (primeros siete versos) termina con una palabra aguda, lo que suma una sílaba más a la totalidad del verso. La rima en los cuatro cuartetos es consonante y tiene la forma ABAB. En el quinteto la rima tiene la forma ABAAB (Rosero, 2015).

Análisis Musical

Como ya se dijo antes, la actividad de transcripción sirvió para poder hacer el análisis musical. Este me permitió darme cuenta de los elementos musicales recurrentes en este género, así como de la relación de texto y música. En el pasillo *Reír llorando*, al ser más antiguo e instrumental, el lenguaje musical encontrado fue bastante diferente con relación a los otros seleccionados. Sin embargo, se pudieron hallar elementos comunes, como el acompañamiento rítmico, el uso de tonalidad menor y de dominantes secundarias. Este pasillo fue tal vez el único que no conocía antes de iniciar la investigación. A pesar de haber oído mucha de esta música, fue interesante buscar los orígenes del género. En los otros pasillos fue enriquecedor analizar algo que toda la vida había escuchado, pero no de una forma racional: los punteos del requinto. Aunque no soy ejecutante de este instrumento, descubrir los elementos idiomáticos propios y el rol que cumplen fue gratificante como aficionado a este género.

Al final del análisis de todas las obras, se hizo una tabla con los elementos musicales encontrados, para buscar aquellos que son comunes entre todas y hacer una caracterización.

Entrevistas

Como ya se mencionó, para cumplir con las actividades propuestas antes de iniciar esta investigación, se hizo un viaje a la ciudad de Quito. Si bien se entrevistó a uno de los músicos académicos más importante de ese país, lastimosamente no fue posible contactar a algún músico o compositor de transcendencia y trayectoria específicamente en este género. De todas maneras, fue bastante amena la charla con el maestro Leonardo Cárdenas. Él, con su experiencia a medio camino entre la academia y lo popular, aportó una visión del panorama actual de esta clase de música que, lastimosamente, en palabras del

maestro, ha perdido bastante importancia a pesar de ser el género nacional de ese país.

Se puede decir que esta fue una de las actividades en las que este trabajo quedó más en deuda con las personas interesadas en los pasillos ecuatorianos y músicas tradicionales de Latinoamérica.

Ya en cuanto a la organización del texto, en cada uno de sus capítulos se visibiliza el proceso desarrollado para llegar a los objetivos propuestos. En el primer capítulo se presenta el contexto histórico del pasillo ecuatoriano. Para ello, se tomaron varios textos con los que se realiza un acercamiento al origen de este género y de su homónimo el pasillo colombiano, se ubica la época en la cual el pasillo ecuatoriano se consolidó y se presentan los principales exponentes de este género. En este primer capítulo se incluyen algunos textos de pasillos con un pequeño análisis literario. Este aspecto será desarrollado a profundidad más adelante.

El segundo capítulo, aunque corto en extensión, es importante porque presenta la poesía modernista ecuatoriana, el movimiento literario que la influencia, el modernismo, y la “generación decapitada”, es decir, los más importantes poetas ecuatorianos de esta corriente.

En el tercer capítulo se hace un análisis literario, tomando en cuenta los siguientes elementos: verso, rima, estrofa, figuras literarias o tropos. Igualmente, se presenta un análisis del texto en cuanto a su narrativa. En el análisis de los versos, se cuenta su número de sílabas; en las estrofas se estudia cuál es la rima de sus versos y cuántos versos hay por estrofa. Con esto, se determina, por ejemplo, el tipo de composición poética o, al menos, a cuál se acerca más; también se establece si el verso es de arte mayor o menor.

Los elementos musicales de algunas de las canciones más representativas de este género son analizados en el cuarto capítulo. Estos elementos son: la tonalidad, la métrica, la instrumentación, los roles instrumentales, el rango vocal utilizado, la armonía, los

motivos principales, el análisis formal y la relación de la música con el texto. Al finalizar el análisis de los cinco pasillos escogidos para este trabajo, se hizo una tabla donde se ubican los elementos musicales de estos, para luego hacer una comparación entre ellos y una caracterización de este género. Para hacer el análisis fue necesario transcribir todas las canciones, con excepción del pasillo instrumental *Reír llorando*, de Carlos Amable Ortiz.

Para finalizar el documento, se presentan las conclusiones resultantes del trabajo, una bibliografía que puede ser interesante para alguien que quiera profundizar en el estudio de este género y, algo importante para el pasillo, la transcripción de algunos de ellos, lo que permite tener un registro escrito de estos, como complemento al registro sonoro.

Una de las recomendaciones que se hicieron al momento de socializar este trabajo fue que el lector pudiese en el documento remitirse a grabaciones de la música analizada. Enseguida presento un listado de estas piezas musicales e indico en dónde se puede escucharlas.

Reír llorando

La partitura de este pasillo se encuentra entre los anexos de este trabajo. A continuación, dejo un link de YouTube donde se puede escuchar esta obra: <https://www.youtube.com/watch?v=jqaXTYG74mc>

Cabe mencionar que este pasillo fue interpretado durante la socialización de esta monografía.

Sombras

Este pasillo ecuatoriano, con múltiples versiones, es uno de las más representativos del género. Para el análisis de este trabajo se tomó una de las versiones hechas por Julio Jaramillo. El siguiente link conduce a una de ellas:

<https://www.youtube.com/watch?v=6qNjekbmSic>.

La transcripción de esta versión también se encuentra en los anexos del trabajo. Este pasillo fue interpretado durante la sustentación.

Sendas distintas

Este pasillo, escrito por Jorge Araujo Chiriboga, se analizó en la versión hecha por Carlota Jaramillo, mujer a quien fuera dedicado. También se hizo una transcripción presente en la monografía y dejo aquí el enlace de la versión tomada: <https://www.youtube.com/watch?v=iWqyVdo4i54>.

El alma en los labios

Para el análisis de este pasillo de Francisco Paredes Herrera, se tomó esta versión hecha por Julio Jaramillo: https://www.youtube.com/watch?v=hBoooyJ5_vE

Guayaquil de mis amores

Para el análisis se utilizó la versión de los compositores originales, lo cual le da mayor validez. Enlace de la versión tomada para este trabajo: <https://www.youtube.com/watch?v=URd1EPEVOts>

Ahora, las temáticas desarrolladas tenían y siguen teniendo como misión contribuir al estudio de este género. Por tal motivo, expondré enseguida los puntos en los que considero que este trabajo ha aportado o aportará al medio musical y al de los estudios de las humanidades en general:

Se consultó una amplia bibliografía para contextualizar este género. Aunque se hizo una conclusión personal, como resultado de las múltiples tesis del origen del pasillo ecuatoriano, con la que el lector puede no estar de acuerdo, encontrará una bibliografía hacia dónde dirigirse para poder hacer su propia investigación.

Un punto muy importante desarrollado en esta monografía es el análisis literario. Por lo general, en las monografías en el campo musical no se hace mucho hincapié en la parte literaria de las canciones. Sin embargo, en la música popular vocal, esta es de suma importancia dado que es la que conecta con los oyentes, que no están acostumbrados a músicas

con complejidad en su construcción. Es decir, las letras permiten conectar con los auditores. Además de darle importancia a este elemento extramusical de las canciones, se descubrió, por ejemplo, que muchos de estos poemas musicalizados en las canciones son de arte mayor, lo cual le da cierto estatus intelectual al género.

En algunos espacios académicos musicales se ha aumentado la interpretación de música popular. En esos espacios este documento puede servir de gran ayuda porque presenta algunas transcripciones que facilitarían la interpretación y porque aporta el análisis literario y musical, lo que se espera desembocaría en una mejor interpretación.

Hace una contribución al estudio de las músicas populares de Latinoamérica, teniendo como objeto de estudio uno de los géneros de mayor importancia en el Ecuador, parte de Perú y el sur de Colombia.

Ya para finalizar este artículo, expondré algunos de los aportes a mi vida que significó este trabajo y lo que ha venido después de su sustentación. Primeramente, fue un homenaje a la música que se escucha en mi región de origen, sobre todo, en familia. Y como mi madre es una admiradora de este género, significó conectarme, de cierta manera, con ella. Ahora, al haber tenido como énfasis el violonchelo, hacer este trabajo supuso salir de mi zona de confort y del estereotipo que se tiene de los instrumentistas sinfónicos. Después de terminar, tuve más confianza para adentrarme en la interpretación (multinstrumental), investigación y ejecución de músicas tradicionales, sobre todo latinoamericanas. Entonces, si bien por ahora no he seguido interpretando e investigando este género, mis proyectos musicales actuales están encaminados a la visibilización y reconocimiento de las músicas tradicionales y populares de Latinoamérica.

Referencias

Dúo Ecuador (intérpretes). S.I. *Guayaquil de mis amores - Dúo Ecuador*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=URd1EPEVOts>

Jaramillo, Carlota (intérprete). S.I. *Carlota Jaramillo Sendas Distintas*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iWqyVdo4i54>

Jaramillo, Julio (intérprete). S.I. *El alma en los labios Julio Jaramillo Letra*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=hBoooyj5_vE

Jaramillo, Julio (intérprete). S.I. *Sombras - Julio Jaramillo (letra)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6qNjekbmSic>

Pacheco, Juan (intérprete). (2014). *Reir llorando - Juan Pacheco*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jqaXTYG74mc>

Rosero, C. G. (2015). *Caracterización Mediante el Análisis Musical y Poético de Cinco Pasillo Ecuatorianos, Influencia de la Poesía Modernista Ecuatoriana en su Origen*. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4460>

EL VIOLÍN DE VÍCTOR JULIO CHURUGUACO CAMACHO. UNA MIRADA A LA MEMORIA MUSICAL DE LA SOCIEDAD FUNZANA DEL SIGLO XX

Jorge Alexander Caho Arciniegas*

Manuel Bernal**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Composición y Arreglos

Resumen

En el presente escrito, se abordan a manera de síntesis varios de los contenidos propios y aspectos más relevantes dentro del trabajo de grado monográfico *El violín de Víctor Julio Churuguaco Camacho. Una mirada a la memoria de la sociedad funzana del siglo XX*, el cual contribuye a la visualización y difusión de algunas prácticas musicales de Funza, así como de varios personajes, partícipes relevantes dentro de las mismas, que, por diversos motivos, pasaron prácticamente al olvido, siendo recordados solamente a nivel local. Es el caso concreto de Víctor Julio

Churuguaco, autor de una de las rumbas criollas más representativas del género y más conocidas a nivel nacional, *Pedacito de cielo*. Se presenta un catálogo que contiene diversas composiciones de este autor; así mismo, se realiza un acercamiento a su vida, a manera de reseña biográfica, se hace el recuento de algunos de los conjuntos musicales a los que perteneció y se presentan algunas de las particularidades de su estilo a la hora de interpretar el violín en una de sus piezas predilectas, el pasillo *Increíble*.

El trabajo de grado denominado *El violín de Víctor Julio Churuguaco Camacho. Una mirada a la memoria musical de la sociedad funzana del siglo XX*, presentado en la modalidad de monografía, es el resultado de una larga investigación en torno a las prácticas y manifestaciones musicales, durante gran parte del siglo pasado, dentro de una de las poblaciones aledañas a la ciudad de Bogotá, el municipio de Funza, el cual fue testigo de un interesante movimiento musical, tanto empírico como académico, que involucró la fiesta popular, el sentido carnavalesco y la música popular de una manera muy característica.

Este trabajo abarcó varios interrogantes, tomando como eje principal a un músico

representativo. Así pues, las preguntas de investigación formuladas para el proyecto fueron: ¿Cómo se desarrolló la trayectoria musical de Víctor Julio Churuguaco y qué lo hizo tan importante para la sociedad funzana del siglo pasado? ¿En qué consistían las prácticas populares musicales locales en esta época? ¿Cuáles eran los participantes y cómo se relacionaban entre ellos? Y, finalmente, ¿esas prácticas fueron constantes o tuvieron un proceso de transformación?

El proceso investigativo, en un comienzo, fue enfocado a la obtención de información y material pertinente para el proyecto, principalmente consultando textos de divulgación,¹ que ilustran muy bien la historia del munici-

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Director de trabajo de grado.

1. Los textos consultados fueron: *Apuntes monográficos del municipio de Funza*, de F. A. Martínez, *Funza en la historia de Colombia*, de T. Melo, y *Bacatá, cultura viva*, de R. Lleras y A. M. Jaimes (eds.).

Fig. 1. Churuguaco en una celebración privada, en compañía de sus amigos Ezequiel Martínez, Antonio González, César Hernando Torres y Carlos Mariño. (Fotografía: Reimond Churuguaco).



pio de Funza y conceden al lector una buena perspectiva sobre sus costumbres y celebraciones públicas, pero dan pocos testimonios sobre los músicos populares y su ejercicio. Comprendiendo este panorama y como fuente nueva de información, fue necesario adentrarse en un concepto más familiar a la historiografía, la sociología, la antropología y demás ramas de las ciencias sociales: la historia oral (Benadiba, 2000).² Por medio de este afortunado recurso fue posible profundizar mucho más en el contexto local y conocer recuerdos individuales y colectivos, que fueron insumo vital hacia la reconstrucción de la memoria musical funzana; todo esto se hizo apuntando hacia el objetivo principal del proyecto, que fue recopilar la memoria vital y musical de Víctor Julio Churuguaco Camacho, así como también documentar y visibilizar las diferentes prácticas musicales presentes en la sociedad del lugar durante parte del siglo XX.

Posteriormente, se realizó un trabajo de campo enfocado a la obtención de narrativas y microhistorias de interés, mediante el uso de algunas herramientas metodológicas como la entrevista semiestructurada o flexible, la cual brinda la posibilidad de cambiar el

contenido según el caso y la eventualidad de realizar interrogantes espontáneos dentro de las comunicaciones. Las entrevistas (de 17 a 20) fueron desarrolladas entre febrero de 2016 y octubre de 2018, con un total de alrededor de 33 horas y media de grabación, principalmente a familiares y allegados de Churuguaco, quienes conocieron su práctica musical o, incluso, fueron partícipes de esta. Más adelante, se utilizó la herramienta del diario de campo,³ transcribiendo la gran mayoría de las entrevistas, lo que dio como resultado un total de 17 documentos independientes, con una detallada exposición de varias temáticas de interés, en un orden sucesivo y de fácil consulta posterior. Durante este proceso de indagación y pesquisa, se halló algo de material inédito de Churuguaco, principalmente en formatos de grabación antiguos, como cintas de casete de audio y betamax, así como algunas interpretaciones de parte de sus hijos, las cuales fueron grabadas para, posteriormente, ser transcritas. También fue posible acceder a material fotográfico sobre su vida familiar, social y artística.

El documento escrito consta de cuatro

2. Procedimiento establecido para la construcción de nuevas fuentes para la investigación histórica, basándose en testimonios orales recogidos sistemáticamente a través de entrevistas, a partir de métodos, problemas y parámetros teóricos concretos.

3. Para este trabajo se empleó el formato de diario de campo aplicado dentro el área de trabajos de grado del PCAM de la Facultad de Artes ASAB, elaborado por la profesora Maritza Díaz y el profesor Francois Correa, de la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, respectivamente, y aplicado por la maestra Paola López Wilches.



Figs. 2a, 2b, 2c. Churuguaco interpretando el violín y la guitarra. Fotografías cortesía de Fermín Churuguaco Jurado.

capítulos. En primera instancia, se exponen varias temáticas vinculadas al contexto nacional, pasando por el ámbito local, describiendo algunas de las principales costumbres y hábitos funzanos durante el siglo XX, hasta llegar a un relato a manera de biografía de Churuguaco, en el que se abordan aspectos de su vida familiar, laboral y musical. En el segundo capítulo del escrito, se presenta su faceta compositiva, explicando algunas de sus composiciones, acompañadas de referencias, material documental y fonográfico. A lo largo del tercer capítulo se dan a conocer algunos conjuntos y agrupaciones musicales locales con datos relevantes como integrantes, lugares de reunión, prácticas musicales más comunes e, incluso, repertorio en concreto. Finalmente, en el cuarto capítulo, se propone un ejercicio analítico desde enfoques y consideraciones del SAMeRC (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento),⁴ de algunas de las piezas más representativas dentro del repertorio de Churuguaco, proceso que fue contrastado con diferentes fuentes primarias de las piezas en cuestión, como manuscritos, publicaciones en partitura de antiguas casas editoriales y versiones grabadas en diversos formatos. Describas y explicadas todas las

etapas del proyecto, me permito, a continuación, presentar algunos de los contenidos más relevantes dentro de mi trabajo monográfico.

Víctor Julio Churuguaco, a manera de biografía

Nació el 16 de julio de 1916 en el seno de una familia tradicional, en el municipio de Funza. Su padre, León Churuguaco, era un reconocido ganadero y su madre, Amelia Camacho, siempre estuvo a cargo de su educación, al igual que de la de sus dos hermanos. Churuguaco tiene su primer contacto con la música por medio de un profesor de violín, quien le enseñó algunas nociones básicas del instrumento y algo de teoría musical; posteriormente, continuó estudiándolo de manera autónoma. Dentro de sus habilidades también figuraba la pintura al óleo, muy cultivada a lo largo de su vida, pues llegó a hacer muchas obras, según los relatos compartidos; así mismo, fue un amante de los deportes, como el ciclismo, el boxeo y el billar, llegando a practicarlos y a ser reconocido a nivel local.

Otro aspecto importante fue su ejercicio en la vida laboral, ocupando cargos públicos, vinculados directamente a las alcaldías locales de algunas poblaciones. En el municipio de Funza fue inspector de higiene y, más adelante, inspector de policía. Posteriormente estuvo vinculado a municipios como Mosquera, Us-

4. Elementos tomados del texto *Análisis del estilo musical*, de Jan LaRue.

me, Tocancipá, Quipile, Villeta y Tenjo; en estos dos últimos, concretamente, ocupó el cargo de secretario de gobierno de los alcaldes Sixto López Lleras y Pompilio Gutiérrez. Un hombre de muy buenos modales; muy callado, pausado y reposado; sereno en cuanto a sus opiniones y muy justo en su forma de actuar; así lo definieron y recordaron sus familiares y amigos cercanos durante las diferentes visitas realizadas.

Labor compositiva, algunas de sus piezas

La producción musical de Churuguaco está conformada en su mayoría por rumbas criollas, pues se trató de su ritmo predilecto a la hora de componer; además, estaba en furor durante la década de 1940, especialmente en la ciudad de Bogotá, de la mano de compositores como Emilio Sierra Baquero o Milcíades Garavito Wheeler, con sus orquestas y conjuntos familiares tipo orquestas de baile.⁵ *Pedacito de cielo* es la pieza que más ha trascendido de la producción de Churuguaco; llegó a ser grabada y comercializada masivamente y se transformó posteriormente en símbolo local e imaginario musical nacional. Tal vez lo que más recuerdan los entrevistados acerca de esta pieza es su verdadera inspiración, pues se trató de una dedicatoria a su primera hija, Amelsa Stella Churuguaco Jurado, y se calcula que la pudo haber compuesto alrededor de 1942, un poco después de su nacimiento. La primera versión de la que se tiene noticia fue grabada por la Estudiantina Alma Colombiana, y fue posible conocerla gracias al disco recopilatorio *Lo que piden mis amigos*, Volumen 14.⁶ A

5. Para mayor estudio de la rumba criolla en su etapa fundacional, así definida por el autor, sus referentes, discografía y caracterización, consultar *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, de Manuel Bernal.

6. *Lo que piden mis amigos* fue una serie de varios discos recopilatorios, en formato de *Long Play*, con varios éxitos bailables de antaño, seleccionados por algunos coleccionistas y melómanos, principalmente de la ciudad de Medellín, como Ovidio Restrepo, Rodrigo Acosta y Horacio L. Villa, entre otros.

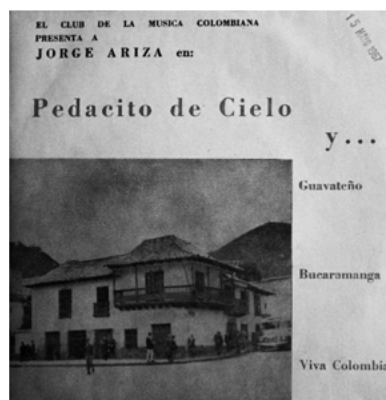


Fig. 3. Grabaciones destacadas de *Pedacito de cielo*. Versiones cortesía de Wilmar Eduardo Galindo. Desde la izquierda, Estudiantina Alma Colombiana, Dueto Virgelina y Miguel y Jorge Ariza. Fotografías: Reimond Churuguaco.

partir de este momento, muchos intérpretes y conjuntos más adelante llegaron a plasmarla en sus trabajos discográficos e incluso hoy en día goza de bastante popularidad dentro del repertorio del tiple requinto.

Andariega es la segunda pieza más recordada de su producción, aunque cabe destacar que, a partir del momento en el que fue creada, sus composiciones no llegaron a ser grabadas y solo fueron conocidas dentro del ambiente local. *Andariega* se inspiró, según los relatos, en alguna de sus amistades cercanas, con las cuales siempre compartía sus interpretaciones. El autor Ignacio Ramírez, en el libro *El alma del pueblo*, justamente menciona esta pieza en el capítulo dedicado a los compositores cundinamarqueses.

Son, como se dijo inicialmente, muchos los compositores que deberían figurar en esta publicación por haber contribuido a la riqueza musical de Colombia y, concretamente, de Cundinamarca. A continuación, citaremos algunos de los más destacados en esta larga lista [...] Julio Churuguaco (Funza): *Funzanita*, *Andariega*, *Pedacito de cielo*. (Ramírez, 2001)

Otras de las rumbas criollas reconstruidas fueron *Funzanita*, también muy interpretada en el ambiente festivo local, homenaje a la mujer funzana; *Para Zenaidita*, dedicada a su esposa, Zenaida Jurado Soriano, e interpretada solamente en compañía de sus hijos y en eventos familiares; *Chiquitín*, compuesta a su primer hijo varón, Víctor Julio Churuguaco Jurado, un poco después de su nacimiento en el año 1950; *Martica*, compuesta a su amiga Marta Consuelo Salgado. Estas dos últimas solamente mencionadas durante la investigación, pues no fue posible encontrar ningún registro de audio. También se conoció de dos piezas escritas en su juventud pero que, lamentablemente, no se lograron transcribir en partitura debido a la ausencia de registros. Se trata de los porros *Uno y medio*, inspirado en dos de sus grandes amigos y compañeros músicos, Ezequiel Mar-

tínez Rojas y Luis Alfredo Cajamarca, y cuyo título hace referencia a sus estaturas, ya que uno de ellos era muy alto en comparación con el otro; y *Pompilio Gutiérrez*, escrita para uno de sus amigos más cercanos en el tiempo que estuvo viviendo en el municipio de Tenjo y que era el alcalde por ese entonces de la población. Finalmente, dentro de sus composiciones aparece una de las piezas más bellas en ritmo de pasillo, *Luis Fermín*, dedicada a otro de sus hijos el día de su cumpleaños y terminada a mediados de la década de 1980; como registro de referencia se tomó la interpretación del propio Churuguaco, en el documental *Colombia y su folclor*, grabado en el año 1987 por la programadora AMD Televisión.⁷

Práctica musical, Conjunto de Víctor Julio Churuguaco y el Trío o Cuarteto Churuguaco

Cuna natural y de adopción de importantes talentos y maestros en diferentes oficios, la población es reconocida por su cultura musical y la alegría de su fiesta. (*Bacatá, memoria viva*, p. 110)

Funza vio pasar por lo largo y ancho de su territorito diversas expresiones musicales durante el transcurrir del siglo pasado; talentos anónimos que, con un instrumento a cuestas, entonaron toda suerte de ritmos, solo para el deleite de sus gentes. Dicha actividad se acompañaba de una buena chicha, con el “surrungueo” de un tiple, un alegre violín acompañado de una vieja guitarra o una agrupación de vientos a ritmo de rumba criolla. El conjunto constaba de varios músicos independientes, de formación tanto empírica como académica, que simplemente gozaban de interpretar sus instrumentos en ocasiones especiales o donde

7. Interpretación del pasillo *Luis Fermín* dentro del documental *Colombia y su folclor*, edición *Funza y su folclor*, recorrido por la cultura del municipio sobre el final de la década de 1980, en el link: <https://www.youtube.com/watch?v=ATOxzNE4Soc>



Fig. 4a. Conjunto de Víctor Julio Churuguaco. De izquierda a derecha, Víctor Julio Churuguaco, Milcíades Taque, Luis Alfredo Cajamarca, Exequiel Martínez y Elías Quiñones.



Fig. 4b. Carlos Lleras Restrepo (izq.) y Víctor Julio Churuguaco. Fotografías cortesía de Fermín Churuguaco y Raúl Churuguaco, respectivamente.

eran invitados. Estuvo conformado por Víctor Julio Churuguaco (violín, tiple), Ezequiel Martínez Rojas (violín, guitarra), Luis Alfredo Cajamarca (saxofón, voz), Víctor Julio Vega, “el chato” (saxofón, pito), Antonio González (saxofón, clarinete), Carlos Mariño, “Cantinflas” (tiple y percusiones), Milcíades Taque, “el godillo” (tiple), Francisco Sepúlveda, “el paisita” (tiple) y Elías Quiñones (clarinete), entre otros. Este colectivo de músicos, en ocasiones, se reunía completo y se juntaba con los hermanos Escobar, una familia de músicos y compositores procedentes del vecino municipio de Mosquera, dedicados a la música y excelentes ejecutantes de instrumentos de cuerda: Luis Alberto Escobar, “el taina” (tiple) y José Domingo Escobar (voz y guitarra). Formaban, entonces, un grupo muy grande y sus reuniones podían extenderse durante horas e incluso días completos.

El tema es que ellos tocaban, pero armaban la fiesta, bailaban, las personas bailaban, los señores con las señoras y armaban tremenda rumba. Eran famosos ellos por todo Funza y Mosquera, y los de Mosquera en Funza... ¡buenísimo!, y cantaban, hacían unas canciones buenísimas, había quienes cantaban, un señor que se llamaba Domingo Escobar, ese

señor cantaba buenísimo, pero cantaba con el acompañamiento de ellos. (Geomar Duque Vásquez, entrevista personal, 2018)

Durante su periodo de actividad, que se sitúa entre las décadas de 1940 y 1980, tuvieron varios lugares de encuentro, entre estos, el popular restaurante La Cita, regionalmente conocido por su exquisita comida criolla y la frecuente visita de personalidades públicas y artísticas, como los presidentes Carlos Lleras Restrepo y Julio César Turbay Ayala.

En cuanto al repertorio que este conjunto interpretaba, se sabe que estuvo conformado principalmente por géneros del interior. Algunas de las piezas más conocidas, incluidas las de autoría de Churuguaco, fueron las rumbas criollas *Mariquiteña*, *La loca Margarita*, *Trago a los músicos*, *A jugar a tocar*, *Que siga la fiesta* y *Éntrele en ayunas*; los pasillos *Amalia*, *Aviador*, *Increíble*, *Lo mejor es ser soltero*, *La carajada del burro* y *Ricitos de oro*; y los vales *Divina mujer* y *Tristezas del alma*, entre otros más.

Luego de la gradual disolución del conjunto de amigos músicos, llegada la década de 1980, un nuevo ciclo comienza cuando Churuguaco empieza a tocar acompañado de sus hijos Raúl Antonio, Luis Fermín y, ocasionalmen-

te, José Ricardo, los cuales contaban con una mayor madurez musical y un mejor dominio en los instrumentos de cuerda, fruto de tantos años ver a su padre en este oficio. De esta manera, pasarían a formar un conjunto familiar conocido como el Trío Churuguaco (1980-1989). Del repertorio de esta agrupación se sabe un poco más, debido a que sus integrantes participaron en la serie de visitas realizadas. Las rumbas criollas y los pasillos siguieron siendo parte importante de su catálogo instrumental, pero ahora se contaría con la inclusión de nuevas piezas vocales, no solo en ritmos de tradición andino-colombiana, sino también de géneros populares masivos, como la ranchera, el vals o el bolero ranchero. Entre las obras de su repertorio figuran las rumbas criollas *Éntrale en ayunas* y *La loca Margarita*; los pasillos *Amalia*, *Increíble* y *Espumas*; los valeses *Pueblito viejo*, *Divina mujer* y *Veinte años menos*; los pasajes *Desilusión* y *Señora*; el bolero ranchero *María Elena*; y la danza *Martha la presentida*.

Cabe destacar que, dentro del proceso investigativo, fue posible conocer algunas propuestas musicales que se dieron en el transcurrir de gran parte del siglo XX, pero que, por razones de extensión, solo serán mencionadas. Así pues, las agrupaciones que figuraron dentro de la práctica popular funzana fueron: la Banda de Funza, el

Conjunto de Víctor Julio Vega, “el chato”, el trío vocal de Víctor Manuel Martínez, y el trío instrumental Sentimiento Andino, de Sergio Julián Jácome y Argenny Narváez.

Análisis interpretativo, generalidades dentro de su estilo

Para este texto se presenta una de las piezas que llegó a convertirse en insignia interpretativa de Churuguaco, al mismo nivel que sus propias composiciones: el pasillo *Increíble*. Se cree que el artista tuvo acceso a este pasillo por medio de la radiodifusión, por entonces medio masivo de comunicación y promoción cultural en los hogares colombianos; posteriormente, pasaría a interpretarla de oído, hecho que desencadenó en una versión personal. Lamentablemente, no fue posible hallar mucho material concerniente a ella; parece que fue compuesta por Gabriel Escobar Casas, según la única fuente primaria encontrada, un manuscrito estimado en la década de 1940.⁸ Al contrastar esta partitura antigua con la interpretación de Churuguaco, se eviden-

8. Este documento, encontrado en el Centro de Documentación de la Biblioteca Nacional de Colombia, es una transcripción melódica sin cifra o acompañamiento armónico, con la única indicación al comienzo “Para Violín”.



Fig. 5a. Trío Churuguaco. De izquierda a derecha, Fermín Churuguaco Jurado, Víctor Julio Churuguaco y Raúl Antonio Churuguaco.



Fig. 5b. Captura del documental *Colombia y su folclor*. Fotografía cortesía de Fermín Churuguaco.



Fig. 6. Variación melódico-rítmica, tercera sección.

cian algunos patrones rítmicos que sustituyen movimientos y figuraciones originales, reemplazando algunas alturas y omitiendo otras, modificando el ritmo y empleando el final característico del pasillo en los finales de frase. En general, es una pieza que presenta una gran variación melódico-rítmica en su línea melódica y es en su tercera sección (C) donde más se evidencia este cambio.

El manejo formal en el estilo interpretativo de Churuguaco presenta un uso de las formas instrumentales del pasillo un poco diferente, interpretando la estructura ternaria de la siguiente manera: | :A: | :B: | :C: | :A: | :B: | :C: |, omitiendo la exposición de la primera sección (A), entre secciones (B) y (C), aspecto generalizado en la práctica común de este estilo de género tradicional.

A manera de cierre

La realización de este trabajo aporta al estudio de las músicas tradicionales en el ámbito académico. La indagación sobre la música local, la recopilación de obras y la aproximación a la práctica musical de Víctor Julio Churuguaco contribuyen a armar una historia al margen de la historia oficial, muy importante para la reconstrucción de nuestras músicas regionales de naturaleza popular. Lo presentado en este trabajo monográfico se proyecta hacia una futura investigación de los diferentes conjuntos descubiertos, como el caso del Trío Sentimiento Andino, de Sergio Julián Jácome y Argenny Narváez, o la labor compositiva de Víctor Julio Vega, “el chato”. Así mismo, se plantea la

continuidad de la pesquisa y recolección de materiales concernientes a la carrera musical y personal de Víctor Julio Churuguaco Camacho y demás integrantes del conjunto.

Este proyecto ha despertado en mí un gusto por la investigación que anteriormente no había explorado con tanto rigor, al punto de querer perfeccionar y fortalecer mis conocimientos a nivel posgradual en el futuro. También ha abierto la puerta de varios escenarios donde se ha tenido la posibilidad de exponer los avances y el contenido de la investigación, desde diferentes frentes de interés cultural y patrimonial, como es el caso de la ponencia presentada en el marco del *III Encuentro de Vigías y Responsables del Patrimonio Cultural*, en el municipio de Funza, en el mes de septiembre del 2019; la participación en el *Salón de Artistas de Funza (SAF) 2020*, con una serie de charlas virtuales y una exposición fotográfica musical; la aceptación de una ponencia dentro del *XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL*, a realizarse de manera virtual próximamente; y, finalmente, el *IV Evento de Trabajos de Grado Destacados del PCAM*, del cual hace parte el presente escrito.

Referencias

- Benadiba, L. (2015). *Historia oral: Reconstruir historias únicas desde la diversidad*. Revista *Confluencias Culturais*, 4 (2). pp. 90-99.
- Bernal, M. (2018). *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Caho, J. A. (2019). *El violín de Víctor Julio Churuguaco Camacho. Una mirada a la memoria musical de la Sociedad Funzana del Siglo XX*.

- Bogotá: (inédito) Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/23366>
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- Lleras, R., y Jaimes A. M. (eds.) (2015). *Bacatá, cultura viva*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Martínez, F. (1945). *Apuntes monográficos del municipio de Funza*. S.I.
- Melo, T. (2009). *Funza en la historia de Colombia*. Bogotá: Gilhel.
- Ramírez, I. (2001). *El alma del pueblo: Aproximación histórica a las bandas municipales de músicos de Cundinamarca*. Bogotá: Instituto Departamental de Cultura de Cundinamarca. Bogotá: Impresol Ediciones.

Fuentes primarias grabadas

- Conjunto Brisas del Sur y Dueto Virgelina y Miguel. *Pedacito de cielo* (LP). Victoria Ltda.
- Estudiantina Alma Colombiana. “Pedacito de cielo”. En *Lo que piden mis amigos vol. 14*. (LP). Records´ s Album.
- Jorge Ariza. *Pedacito de cielo* (Sencillo 78 rpm). Club de la Música Colombiana.
- Rivera, C.A., Munévar, A. (1987). “Funza y su Folclor”. En Colombia y su Folclor (Video documental). AMD Televisión Ltda.

PLAN PARA LA IMPLEMENTACIÓN DE UNA ACADEMIA MUSICAL MÓVIL

Jonathan Emanuele Rojas*

Marta Bustos**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación

El trabajo de grado... ¿Una oportunidad?

Mi nombre es Jonathan Emanuele Rojas, soy maestro en artes musicales egresado de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. A menudo, cuando estamos en la mitad de nuestros estudios universitarios, a la mayoría nos surge una gran preocupación, el trabajo de grado, algo que puede ser visto por algunos como un requisito únicamente, por otros, como un obstáculo y, por algunos más, como una oportunidad.

Es pertinente pensarlo y pude vivirlo con muchos colegas de vida universitaria, quienes encontraban en su trabajo de grado una gran barrera que les impedía lograr el sueño de obtener un título profesional. Con frecuencia, este punto de la carrera generaba estrés y frustración y algunos buscaban la manera de sortear este altibajo con alguna pasantía, lo cual permitía adquirir experiencia profesional y no forzaba al estudiante a escribir una monografía, en la cual se investigarían temas que, en ocasiones, se vuelven un requisito y no un aporte real al resto de la vida. Menciono esto porque la universidad resulta ser una etapa que abre los ojos y las miradas, y nos ilumina con conocimientos diversos que, poco a poco, nos llevan a decantarnos por lo que realmente queremos hacer con las enseñanzas adquiridas.

Cuando tomé la decisión de estudiar música –una elección que no fue fácil, más aún cuando en Colombia es un pregrado que, para muchos, no es una carrera real, pero ese era mi mayor anhelo–, quería vivir el resto de mi vida haciendo lo que me gustaba: música. Con la mitad de las materias cursadas y viendo el panorama laboral que me esperaba al graduarme, me inquietaba un poco cómo sería mi futuro económico. El mercado artístico de nuestro país nos presenta un paisaje desolador para aquellos que hemos elegido vivir de él, pero si aprovechaba esa coyuntura que me brindaba la universidad en ese momento de mi vida, tal vez tendría una oportunidad de hacer de mi futuro como músico algo mejor.

Cursando la materia llamada Anteproyecto de Trabajo de Grado, me sentía un poco angustiado y desorientado. No tenía en absoluto claridad de lo que iba a ser mi trabajo en esta instancia, pero, justo en este punto de mis estudios de pregrado, surgió ante mí una modalidad llamada Proyecto de Emprendimiento, el cual consistía en presentar a la universidad un modelo de negocio que fuese sustentable desde el campo artístico. Esto me resultó fantástico y cautivador, ya que precisamente por esa época venía planeando el montaje de un proyecto de enseñanza musical en conjuntos residenciales. El plan de emprendimiento me abrió los ojos y me brindó la oportunidad de ver el trabajo de grado como un momento

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.

crucial de mi vida, en el cual podría concentrar todos los esfuerzos en algo que desde hacía tiempo había querido: crear empresa.

Siempre he sido un amante de la pedagogía; poder otorgar a alguien más un conocimiento es algo que me llena de emoción y satisfacción. Por otra parte, el entorno socioeconómico en el que crecí me enseñó a ser un rebuscador, un emprendedor de corazón. El reto que tenía en ese momento era lograr articular mi pasión de enseñar con una oportunidad de hacerlo de manera independiente y rentable. Con este objetivo en mente, la primera pregunta (para la cual tenía una respuesta parcial) era, siendo yo un músico, ¿cómo puedo crear un proyecto empresarial rentable desde mi campo de acción? Tenía claro que quería enseñar, pero tendría que encontrar la forma de poder hacerlo de manera independiente, creando un producto novedoso y con la mínima inversión posible. Fue en ese punto en el que surgió la idea de crear *Síncopa*, una academia musical móvil.

A partir de ahí, tuve que plantearme la pregunta que enmarcó la mayoría de mi trabajo de grado: ¿qué es una academia musical móvil? Para dar respuesta a esta incógnita, recibí ayuda del maestro Efraín Franco, quien me sugirió la idea de organizar cursos de música en conjuntos residenciales, haciendo uso de los salones sociales de los mismos.

El consejo que más agradezco es el de la maestra Myriam Arroyave, quien fue mi guía en la materia Anteproyecto de Trabajo de Grado y me instó a delimitar el tema que iba a desarrollar, incluyendo una pregunta problema, la cual me parece el punto de mayor relevancia para el desarrollo del trabajo. De esta pregunta se desglosará todo el escrito y es ese cuestionamiento el que le dará sentido y horizonte. Sin claridad en esta, no tendrá forma.

Con la ayuda de la maestra Marta Bustos, quien fue mi directora de trabajo de grado, empecé a delimitar los contenidos que harían parte del escrito final, así tendría un panorama

más claro y podría generar la pregunta problema. En ese entonces tenía varias que estaban en macro y tenía que lograr reducirlas a la mayor especificidad posible. Teniendo claro que este trabajo iba a ser una oportunidad de desarrollo empresarial y la primera gran decisión que debí tomar fue tener claridad de en qué lugar geográfico se iba a desarrollar el proyecto, ya que cada sitio cuenta con características particulares. Mis planes al terminar la universidad estaban focalizados en mudarme al municipio de Madrid, Cundinamarca, y por el crecimiento demográfico que este municipio estaba teniendo, decidí que mi proyecto, basado en implementar el plan de establecer una academia de música móvil, se realizaría allí.

Tuve entonces una guía clara para empezar a estructurar mi trabajo de grado y ahí nació la pregunta problema definitiva: ¿Cuáles con las estrategias adecuadas para que una academia musical móvil pueda llegar a ser reconocida como una marca empresarial de calidad en el ámbito de la pedagogía musical en el municipio de Madrid, Cundinamarca? Luego de tener una pregunta que aclaró mucho el camino, el siguiente gran paso fue definir los objetivos, los cuales pienso que son el esqueleto de la tesis y ayudan a desarrollar todo el contenido del trabajo. En mi caso, cada objetivo terminó siendo un capítulo del documento final.

Mi objetivo general fue consolidar “un plan de negocio para una academia musical móvil con el fin de planificar la forma más eficaz para su implementación mediante estrategias comerciales y pedagógicas que se adapten al lugar donde se desarrolle”. Los objetivos específicos, que se transformaron en los cuatro capítulos, fueron:

1. Caracterizar la academia musical móvil
2. Elaborar un programa formativo musical para una academia móvil.
3. Aplicar herramientas adecuadas para realizar un estudio de mercadeo que delimite los clientes potenciales, la competencia actual y la propuesta de valor de la iniciativa.

4. Identificar la inversión inicial requerida y el punto de equilibrio económico para que el proyecto empresarial pueda surgir.

Acto seguido, empecé a escribir el primer capítulo. El resultado obtenido de la caracterización fue la construcción de la estructura de la primera parte del trabajo, en la cual se describió el tipo de escuela que se quería emprender, el diseño y aplicación de los cursos a ofrecer, la organización logística para poner en marcha el emprendimiento y los insumos básicos para que este arranque.

Síncopa surgió como un proyecto que ofrezca a padres de familia, de un buen nivel socioeconómico, la oportunidad de tener a sus hijos en talleres artísticos extra-clase, sin la necesidad de abandonar su entorno habitacional y, de paso, permita que el emprendimiento no tenga necesariamente una sede fija, pues esto implicaría un gasto más para que pueda arrancar. *Síncopa* está pensada como una escuela musical que brinde clases colectivas a niños y jóvenes en conjuntos residenciales; a este respecto, recibir las clases sin necesidad de salir del entorno habitacional crea en los padres un vínculo de confianza y, además, facilita que el niño asista a clase, así no puedan llevarlo. Esta fue la principal característica del proyecto y lo que hace de esta una academia de música diferente a las establecidas en el mercado. Brinda a la escuela una mayor posibilidad de cautivar los clientes potenciales, ya que el principal objetivo es darles las mayores garantías posibles a los padres de los estudiantes, quienes, en ocasiones y debido a sus obligaciones laborales, no tienen el tiempo de llevar a sus hijos a espacios extra-clase de calidad.

Síncopa quiere atacar tres nichos potenciales: estimulación temprana –dirigida a niños de 3 a 6 años–, y talleres de iniciación musical para niños de 4 a 8 años y de 9 a 13 años. Estos talleres se ofrecerían de manera grupal e incluirían uno de iniciación mu-

sical y uno de coro. El programa se diseñó para que pudiera ser desarrollado de manera semestral o vacacional, atendiendo así la mayor cantidad de oportunidades posible. Al finalizar el curso, la academia haría un recital para que los padres pudiesen observar el trabajo realizado en el curso.

Debido a que el curso tendría la particularidad tan precisa de poder ser vacacional o semestral, fue necesario diseñarlo con la intención de tener la misma cantidad de sesiones de iniciación musical. De esta manera, se desarrolló la estructura del programa, con un total de 16 sesiones, las cuales serían implementadas en 4 semanas o en 4 meses, con la diferencia de tener una mayor intensidad horaria el taller coral en el curso semestral. En mi trabajo quedó la descripción de estas sesiones de la siguiente manera:

El módulo de iniciación musical para jóvenes entre 6 y 13 años brinda la posibilidad de introducirse en el manejo y práctica de un instrumento musical, aunque siempre se tendrán ligadas las temáticas principales de la clase, como veremos en la tabla que encontramos más adelante. El instrumento requerido será la flauta dulce soprano y la academia se encargará de otorgar xilófonos y objetos de percusión menor, con los cuales trabajan los niños durante la clase. De igual manera, la clase de ensamble coral reforzará los contenidos generales del programa y dará la posibilidad de realizar dos tipos de muestras musicales en el recital que se ofrecerá al finalizar el módulo. La muestra final, en la cual se verá reflejado todo el trabajo que se llevó a cabo durante el desarrollo de los módulos, es una presentación que tendrá como valor agregado un registro audiovisual del concierto, un plus que ofrece *Síncopa*, la academia musical móvil a sus clientes. La muestra permite apreciar los resultados y a la vez se constituye en una estrategia de mercadeo, puesto que las clases del segundo semestre del año pueden enfo-

carse en el acompañamiento musical de las novenas de navidad, lo cual refuerza la pertinencia de la academia en el conjunto donde se realice y promueve el interés de los niños y jóvenes que no fueron parte de la escuela a vincularse a esta. (Rojas, 2018)

Este capítulo también contiene la descripción detallada de los programas de sensibilización e iniciación musical que se ofrecerían. Para ello, fue necesaria la elaboración de una tabla con la explicación precisa de los contenidos que se brindarían en cada clase, haciendo un especial énfasis en las competencias que se desarrollarían o estimularían en la sesión propuesta. La tabla mencionada anteriormente es un diagrama que muestra de forma gráfica la división de las sesiones de manera semestral y vacacional. Con este contenido se cerraría el primer capítulo del trabajo.

Después de haber aclarado el tipo de proyecto que se realizaría, el paso siguiente fue delimitar el campo de acción de *Síncopa*, teniendo claro el lugar donde se pondría en marcha, lo cual resultó ser lo más interesante y emocionante para mí. Realizar un análisis de mercado fue una de las cosas que me aportó mayores aprendizajes en mi trabajo de grado; fue en ese momento que aterricé un poco la idea del emprendimiento. Siempre me he considerado un soñador, que en ocasiones no es tan objetivo, pero, al tener que elaborar una propuesta de negocio formal, este trabajo me dio la oportunidad de analizar varios aspectos que, a la hora de emprender, se pasan por alto.

Para lanzar un producto o abordar un proyecto es supremamente importante focalizar el público objetivo, el cual será el mercado que se busca alcanzar. En este aspecto, la guía de la maestra Marta Bustos fue fundamental. La primera tarea a realizar fue un análisis exhaustivo del lugar donde se desarrollaría el producto, en este caso el municipio de Madrid, Cundinamarca. El primer paso consistió en estudiar el crecimiento demográfico del

municipio en los últimos 10 años. La guía de la maestra siempre fue muy clara en relación con el detalle con el que debía describir y en llegar a lo más específico del análisis. En ese análisis vi cuántos niños y niñas conformaban, en promedio, la población actual del municipio. La siguiente decisión fue encontrar una ubicación geográfica específica para la puesta en marcha del producto; la decisión se dio alrededor de una urbanización nueva en el municipio, que cuenta con residentes de buen nivel socio económico. Esta caracterización se redactó así:

Para este proyecto se trabajará particularmente en la zona urbana del municipio, ya que es allí, en las nuevas zonas de desarrollo de este municipio, donde se encuentran conjuntos residenciales. Después de realizar las visitas para hacer la identificación del sector, se estableció que *Síncopa* se concentrará en una de las 29 urbanizaciones del municipio, la urbanización Hacienda Casablanca, la cual cuenta con 18 conjuntos familiar residenciales de estrato socioeconómico medio alto (4 y 5), que tienen desde 144 hasta 360 unidades de vivienda y aproximadamente 10.000 habitantes, lo que garantiza un público objetivo que cuenta con la capacidad adquisitiva para emplear los servicios que *Síncopa* ofrece. (Rojas, 2018)

Madrid es un municipio con crecimiento exponencial y el hecho de que sea uno de los llamados municipios dormitorio, situado a las afueras de Bogotá, hacía que el proyecto fuese novedoso y ofreciera a los padres de los estudiantes la oportunidad de brindar espacios de educación artística sin salir del sector; es más, sin salir de casa. Parte de esta justificación quedó plasmada en el trabajo de la siguiente manera:

Si bien la ciudad de Bogotá presenta un gran potencial para la implementación de un proyecto con estas características, los municipios aledaños son un nicho importante e inexplorado en este tipo de oferta educativa, esto debido a que la

sobrepoblación en la ciudad de Bogotá, el alto costo de vida y de vivienda de la capital del país, así como la inseguridad, contaminación ambiental y los problemas de movilidad han obligado a un alto porcentaje de la población a desplazar su residencia a los municipios vecinos de la ciudad, con el fin de tener una vivienda digna y una mejor calidad de vida. (Rojas, 2018)

Ahora que tenía un horizonte claro sobre la oportunidad de negocio, tendría que analizar una arista importante para el desarrollo del proyecto: la competencia directa. El resultado del estudio sobre los principales competidores se plasmó de esta manera:

Madrid, al igual que la mayoría de municipios del país, tiene una oferta formativa en el campo artístico desde las casas de cultura, con programas gratuitos, colectivos y en horarios preestablecidos. Los procesos formativos, en el caso de música, se orientan a la formación de bandas municipales, con proceso de iniciación musical, pre banda y banda. Este municipio está rodeado por los municipios de Mosquera y Funza, al oriente, y, al occidente, por Bojacá. En Funza están el Centro Cultural Bacatá y la escuela de formación musical privada Escuela de Música Funza; en Mosquera únicamente se encuentra la Casa de la Cultura, como entidad de la Alcaldía, que tiene un espacio llamado Escuela de Formación Musical de Mosquera, Cundinamarca, con programas similares y clases de instrumentos eléctricos y batería, lo cual permite que tengan un ensamble de rock. (Rojas, 2018).

Cuando realicé la socialización, una de las sugerencias del jurado fue tener en cuenta otro tipo de competencia, que no estuviera directamente relacionada con el campo artístico, como, por ejemplo, las escuelas deportivas. Este es otro motivo por el cual sigo viendo la tesis como una gran oportunidad para mi vida, ya que me ayudó

a tener la mayor claridad posible para implementar este tipo de proyecto en el futuro.

Con seguridad, puedo afirmar que la elaboración de este capítulo fue la que me generó más emoción, ya que pude entrar en contacto con los clientes objetivos a los cuales estaba apuntando el emprendimiento. Para esto, toqué puertas en la urbanización y logré contactar a la persona encargada de administrar todos los conjuntos. Con una carta dirigida desde la universidad, obtuve una cita con él para presentar mi proyecto de tesis y solicitar permiso para realizar una encuesta (que diseñé con la maestra), en la cual recogería datos puntuales para darle un norte a la academia. La oportunidad de interactuar con los clientes potenciales me brindó una luz sobre lo que podía llegar a ser la escuela. Muchos manifestaron interés en una escuela artística de estas características e inclusive preguntaron si solo se ofrecería música y sugirieron que pusiera a disposición también otros talleres artísticos, como teatro o danza.

Las preguntas de la encuesta recogieron un muestreo sobre la cantidad de hijos de los encuestados, su edad, su nivel académico, las edades de los niños y, por último, si les interesaría que sus hijos tomaran clases de música en el salón social de su conjunto. En general, el resultado fue muy prometedor y del producto recogido se sacó la siguiente conclusión:

Con base en los datos recolectados, se comprueba que hay un nicho de mercado con gran posibilidad de éxito y crecimiento. Se puede hacer esta afirmación ya que existe un porcentaje alto de clientes potenciales en el municipio de Madrid. Aunque el proyecto se quiere lanzar en la urbanización Hacienda Casablanca, el crecimiento demográfico del municipio y el aumento significativo en la construcción de proyectos de propiedad horizontal, hacen notar que la cantidad de estos clientes potenciales es muy significativa. El estudio de mercado también mostró que el rango de edad de niños y jóvenes, para los programas que la academia quiere ofertar, es el

que presenta la población más numerosa. En la encuesta se pudo ver reflejado el interés de los padres en acoger un programa con las características que *Síncopa* ofrece, ya que para ellos es importante hacer un buen empleo del tiempo libre de sus hijos. Algunos padres de familia ya tenían a sus hijos en programas similares, pero ninguno de los programas en los que estaban matriculados ofrece la posibilidad de tomar las clases en su entorno habitacional. (Rojas, 2018)

Mientras realicé la encuesta, tuve la oportunidad de hablar de manera directa con los encuestados y muchos manifestaron desconocer la casa de cultura del municipio y, por ende, sus programas, los cuales se ofrecen de manera gratuita para sus habitantes.

El capítulo 3 del trabajo de grado fue el más corto y menos atractivo de realizar. Sin embargo, no fue menos importante que los otros pues estuvo dedicado a recoger toda la información legal para la creación de una empresa en Colombia. Esto resultó ser un gran aprendizaje para conocer las directrices legales que debía tener en cuenta para el desarrollo de este emprendimiento. En este capítulo también tuve que desarrollar una matriz DOFA (debilidades, oportunidades, fortalezas, amenazas), algo que, siendo sincero, no hacía desde que estuve en el colegio; además, nunca había realizado una que me exigiera tanto compromiso ya que, en realidad, la idea de este ejercicio administrativo es encontrar las posibles dificultades y entender cuáles son las virtudes que un proyecto puede tener para salir adelante.

Por último, el capítulo que cerró mi tesis estuvo dedicado al estudio de la parte financiera, necesario para poner en marcha el proyecto. Escribir sobre ello fue muy importante para mí: fue cuando realmente aterricé de manera objetiva toda la idea. En mi mente tenía planeado hacer una inversión inicial y pensaba que, de esta manera, el proyecto sería fructífero y me sacaría de la pobreza de manera rápida. La maestra Bustos me enseñó

a tener un pensamiento financiero objetivo, con el cual logré establecer los gastos fijos y variables que podría tener la academia, incluyendo muchos que jamás se me habían cruzado por la cabeza pero que serían fundamentales a la hora de ponerla en marcha.

Como resultado de este análisis financiero, pude encontrar el punto de equilibrio e identificar cuáles serían las variables y condiciones que me llevarían a recuperar la inversión en su totalidad, lo cual realmente me hizo poner en un contexto más real el proyecto. En el momento en el que la academia empieza a dar ganancias es cuando se cosecharán los frutos de escribir mi trabajo de grado, dedicado a una iniciativa que aportará en mi vida profesional y que, además, me ayudará a crecer sin depender de alguien más para tener un empleo como docente de música.

Terminando el escrito, me encontraba recorriendo la recta final, en la cual la meta se cruzaría cuando realizara la socialización. Tuve la fortuna de que mi jurado de tesis fuera una persona de la Cámara de Comercio de Bogotá, ya que ella sería objetiva con sus comentarios acerca del emprendimiento y podría ver mi trabajo desde un enfoque comercial y no dedicándose a los elementos musicales que se desarrollaron para el diseño de los programas. Hacer la sustentación fue todo un reto. Nuevamente agradezco la confianza y guía de la maestra Marta Bustos, quien me hizo pensar la socialización como una oportunidad de practicar la forma en la que iba a presentarle mi plan a un inversor, ya que esta sería una de las alternativas posibles para sacarlo a flote, llevarlo a feliz término.

De la realización de este escrito me queda por concluir que agradezco mucho a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas por brindarme esta oportunidad porque, en el momento en el que descubrí que “proyecto de emprendimiento” era una modalidad de trabajo de grado, tuve un horizonte muy claro sobre lo

que quería desarrollar. Mi consejo nuevamente es aprovechar esta formalidad como un momento de descubrimiento personal; como una oportunidad de desarrollo laboral y artístico y no como un requisito. Al final, me sentí bastante bien desarrollando mi trabajo y ver los frutos me hizo pensar en lo afortunado que fui al tener grandes tutores que guiaron mi camino.

Actualmente, me encuentro laborando como docente y deseo con gran ansiedad empezar a implementar el proyecto. En el segundo semestre del año 2019 tuve la posibilidad de trabajar con la Casa de la Cultura de Madrid. Allí descubrí que la población es supremamente grande y la edificación no tiene la infraestructura suficiente para atender a la mayoría de habitantes que, al día de hoy, tiene el municipio; por ello, la Casa de la Cultura optó por ofrecer estos programas en los salones sociales de los conjuntos residenciales. Estando en esa localidad, vi la gran acogida que tienen las clases en los entornos residenciales y que la Casa de la Cultura ofrecía las clases gratis, pero con programas aleatorios, es decir, que los habitantes del conjunto no podían escoger la clase que sería asignada a su lugar de residencia.

En el 2020 todo cambió con el nuevo alcalde, ya que el presupuesto de cultura se redujo significativamente y las clases serían únicamente en los espacios de la Casa de la Cultura. Por la llegada de la pandemia se han retrasado mis planes de iniciar este proyecto. No obstante, ya tengo un emprendimiento estructurado que sé que pondré en marcha en el momento en que la sociedad vuelva a su normalidad.

Referencias

- Alcaldía Municipal Madrid. (2008). Recuperado de: <http://www.madrid-cundinamarca.gov.co/>
- Barrantes, C., Mantilla, A., Medina, M., Mejía, C. (2015). *Guía para la organización y el funcionamiento de escuelas de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bassad, L. (2001). *El libro rojo de la publicidad*. Barcelona: Editorial de bolsillo.
- Carrillo, C. (2009). "El conjunto instrumental orff como dinamizador de la motivación en alumnos de educación secundaria". *Revista electrónica LEEME*. Barcelona: La Silueta Ediciones. Recuperado de: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/carrillo&vilaro9.pdf>
- Cano, L. (2007). *El poder del ingenio. Estrategias creativas de marketing y publicidad*. Barcelona: Editorial Centro de Estudios Financieros.
- Cuellar, J., Effio, M. (2010). *Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Chapman, A. (2004). *Análisis DOFA y análisis PEST*. Estados Unidos. Recuperado de: https://degerencia.com/articulo/analisis_dofa_y_analisis_pest/
- De Ber, T. (2007). *El libro negro del emprendedor*. Zaragoza: Editorial Empresa Activa.
- Frega, A. L. (1997). *Metodología Comparada de la Educación Musical*. Buenos Aires: Centro de Investigación Educativa Musical CIEM.
- Garzón, L., Trujillo, S. (2016). *UN TRAYECTO. Formación artística para las niñas, niños y jóvenes de Bogotá. PROGRAMA CLAN IDARTES*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Centro Local de Artes para la Niñez y Juventud.
- Garzón, L., Giraldo, M., Hermida L., Saravia, C. (2012). *Manual para la creación de portafolios musicales*. Bogotá: La Silueta Ediciones.
- Herrera, A. (2008). *La importancia de la comunicación en la formación de marca para un artista de la música*. Bogotá: tesis inédita, Pontificia Universidad Javeriana.
- Municipio de Madrid Cundinamarca. Tesorería municipal. 2008. *Plan de Desarrollo 2008- 2012 Madrid*. Recuperado de: <http://cdim.esap.edu.co/BancoMedios/Documentos%20PDF/pd%20-%20madrid%20.%20cundinamarca%20-%20parte%20i%20-%2008%20-%2012.pdf>
- Rojas, J. E. (2018). *Plan para la implementación de una academia musical móvil*. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/23267/RojasMart%c3%adnezJonathanEmanuel2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

APORTE INTERPRETATIVO DEL BAJISTA SALVADOR CUEVAS A LA SALSA Y EL JAZZ AFROCUBANO, UNA EXPERIENCIA INVESTIGATIVA

Lucía Alejandra López Mejía*

Ricardo Barrera Tacha**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación. Bajo Eléctrico

Resumen

Este artículo explica el proceso investigativo y los principales hallazgos encontrados en el trabajo de grado cuyo propósito fue identificar los aportes interpretativos que incorporó en el bajo eléctrico el maestro Salvador Cuevas a la salsa y el jazz afrocubano. Aborda el origen y desarrollo de los géneros mencionados, aspectos musicales que los componen y sus intérpretes y agrupaciones más

representativos, la vida y obra musical del bajista y los recursos musicales utilizados en su estilo interpretativo, como solos de bajo, elementos de las líneas del *brass* y del piano, uso de *slap*, *tapping*, efectos y pedales, evidenciados en el análisis musical e interpretativo de las líneas del bajo de algunos temas. Este documento es una contribución a nivel pedagógico, analítico, etnográfico e histórico.

Introducción

En este artículo se muestra una síntesis del proceso llevado a cabo en el trabajo de grado, así como de su contenido; se incluyen la metodología, los recursos y los materiales usados; además, se presenta la forma en la que se estructuró y las respuestas a las preguntas formuladas durante su ejecución.

El trabajo de grado, que se desarrolló en el Proyecto Curricular de Artes Musicales, titulado *Aporte interpretativo del bajista Salvador Cuevas en los géneros salsa y jazz afrocubano*, se realizó en la modalidad de monografía y tuvo como objetivo identificar los aportes interpretativos del artista al jazz afrocubano y a la salsa comercial, visibles en algunos trabajos discográficos de los sellos Fania Records y GRP. Este documento se adelantó gracias al interés

por profundizar los conocimientos acerca de la interpretación de la música afrocubana y la salsa en el bajo eléctrico, para lo cual se investigó sobre sus intérpretes más reconocidos en este instrumento. Se escogió a este bajista porque llamó la atención su forma interpretativa y además se encontró que no había muchos escritos acerca de él, quien no solo interpretaba salsa para La Fania sino también jazz afrocubano. Durante el proceso de investigación, lamentablemente, el maestro Cuevas murió, lo que condujo a querer mostrar su legado con la monografía, como un pequeño homenaje.

La revisión documental para indagar alrededor del aporte interpretativo del artista durante la realización del trabajo de grado, incluyó una entrevista que le dio a la emisora Sandunga Radio (2016), además de información sobre las agrupaciones de las cuales hizo parte, encontrada en documentos escritos por autores como Herrera (2004), Leymarie (2005), Livia (2017) y McNesse (2008); tam-

* Maestra en Artes Musicales

** Director de trabajo de grado, Magister en Humanidades

bién se evidenció su reconocimiento al ser llamado “innovador” en los escritos de Alava (2007), Restrepo (2015) y Salamanca (2012).

Para visualizar el contenido del trabajo de grado, este artículo tiene la siguiente organización. En primer lugar, se presentan el procedimiento y la estructura que se utilizaron, en los cuales se incluyen una revisión del contexto histórico, auditivo y audiovisual, una evidencia de los recursos usados en el estilo interpretativo del bajista y los análisis de algunos temas. En segundo lugar, dentro del apartado hallazgos, se abordan el origen, los aspectos musicales y los intérpretes del jazz afrocubano y la salsa, la vida y la obra de Salvador Cuevas y los análisis de las obras escogidas. Finalmente, se presentan las conclusiones, no solo del trabajo de grado realizado sino también de la elaboración de este escrito.

Procedimiento y Estructura

Para realizar el estudio se hizo una revisión del contexto histórico de la salsa y el jazz afrocubano, además de la biografía del músico; en cuanto a la determinación de las características del estilo interpretativo, se tuvieron en

cuenta la consulta audiovisual y la revisión auditiva de algunos temas, interpretados entre los años 70 y 80; de estas obras fueron transcritas las secciones más relevantes de las líneas de bajo y la información se sintetizó en una tabla que presenta el nombre del tema, del álbum, así como el año al que pertenece y la sección transcrita con una breve descripción. Se puede observar un fragmento de esta tabla en la figura 1 y también se encuentra completa en los anexos de la monografía.

Para evidenciar más detalladamente los recursos usados en el estilo interpretativo de Salvador Cuevas, primero se seleccionaron, bajo la asesoría del maestro Óscar Stagnaro, los siguientes cuatro temas para ser analizados: *Groovin' high*, *Juanito Alimaña*, *Los bravos* y *Tumbao africano*. Una vez elegidos los temas, se hizo la transcripción de la línea del *brass* y del bajo eléctrico y se finalizó con el análisis interpretativo y la descripción de la forma y de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos utilizados en las obras.

Todo lo anterior permitió la determinación de la estructura, la cual se divide en dos capítulos. El primero está constituido por

Agrupación	año	Características
Tito Rodríguez Jr. Álbum <i>curious</i>	1976	• Borinquen tu Hijo te Canta: con contrabajo, <i>glissando</i> ascendente intervalo de segunda mayor, minuto 0:22.  Minuto 0:29 obligado con el <i>brass</i> misma octava. • Se Comienza por el Uno: minuto 6:59 en el solo de flauta el bajo interpreta un obligado parecido a las frases del solo de flauta. 

Fig. 1. Ejemplo de tabla sobre las características de las líneas de bajo de Salvador Cuevas en algunos temas de álbumes desde 1977 a 1984.

tres secciones dedicadas al jazz afrocubano, la salsa, y la vida y la obra de Salvador Cuevas. En efecto, en este capítulo se habla del origen del jazz afrocubano y la salsa, los géneros que formaron parte del contexto en el jazz afrocubano, sus intérpretes y agrupaciones más reconocidos, la trayectoria del sello Fania Records, las confluencias musicales entre los dos géneros, la vida y obra de Salvador Cuevas y las características de su estilo interpretativo. En el segundo, compuesto por cuatro secciones, se realizó el análisis interpretativo y la descripción de la forma y de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos usados en los temas seleccionados. A continuación, se muestra una síntesis de lo encontrado en los capítulos y secciones mencionados.

Hallazgos y Resultados

Para comprender el estilo interpretativo del maestro Cuevas, en primer lugar, se investigó sobre el origen, los intérpretes y diversos elementos musicales del jazz afrocubano y la salsa. Luego se indagó sobre el proceso musical que tuvo el intérprete, los músicos y géneros que lo influenciaron en la creación de su estilo y, finalmente, se llevaron a cabo los análisis interpretativo y formal y la revisión de elementos melódicos, armónicos y rítmicos de las obras nombradas anteriormente. En las siguientes secciones se presentan los principales hallazgos.

Jazz Afrocubano

Durante la búsqueda de la información para la realización del trabajo de grado se generaron algunas preguntas que ayudaron a su desarrollo. Una de ellas fue: ¿Cuál es el contexto histórico y social del jazz afrocubano en relación con la práctica musical del mismo? Esta es respondida en la primera y segunda parte de la sección “Jazz afrocubano”, en la que se habla sobre su origen –como resultado de la fusión de los ritmos afrocubanos con la armonía del jazz (Delannoy, 2002)– y su aparición –rela-

cionada con las problemáticas y los acontecimientos sociales y políticos de la época, como la migración de los latinos a Estados Unidos (Villanueva, 2013)–. También se realizó una descripción de este género en la que se presentan sus elementos musicales característicos, entre los cuales están las células rítmicas como el cinquillo (Delannoy, 2002) y las claves (Goines y Ameer, 1993); así mismo, se nombraron los géneros que formaron parte del contexto sonoro del jazz afrocubano, como el cubop (Pérez, 2016), el chachachá (Mauleón, 1993), el blues afrocubano (McNesse, 2008, p. 96), entre muchos otros. Por otro lado, se hizo una relación de las características de este género con las líneas del bajo eléctrico, lo cual facilita el entendimiento para su interpretación.

En la tercera parte de esta sección se respondió a la pregunta: ¿Cuáles fueron las agrupaciones más reconocidas e importantes en el jazz afrocubano? En este apartado se nombraron las que participaron en el desarrollo de este género musical, entre las que se encuentran Irakere (Arteaga, 2003), que realizó una mezcla de jazz, música clásica, rock, funk y música cubana, incorporando ritmos de las religiones afrocubanas como el batá (Fernández, 2002), además del Joe Cuba Sextet, que fue uno de los primeros conjuntos en interpretar el género bogaloo (El Espectador, 2018). Dentro de los intérpretes más reconocidos están Arturo Sandoval, trompetista cubano que estuvo influenciado por la música de Dizzy Gillespie (Arteaga, 2003), Emiliano Salvador, uno de los creadores de la música cubana moderna, y Thelonius Monk, quien mantuvo la esencia de los ritmos afro-latinos en la interpretación del piano en el jazz (Delannoy, 2002).

Salsa

En la segunda sección del primer capítulo, denominada “Salsa”, se contestaron las mismas preguntas planteadas para el jazz afrocubano, enfocadas a la salsa. Se habló acerca de algunos géneros como el bogaloo, el cual fue uno de los estilos musicales más importantes, anteceso-



Fig. 2. Agrupación Fania All-Stars. <https://www.last.fm/music/Fania+All+Stars/+images/9c3a56c485deo6b5a4a1db5f6ecc35fd>

res de la salsa (Bermúdez, Herrera, 2015); los intérpretes y compositores que influenciaron la creación de este estilo musical, como Johnny Pacheco, Jerry Masucci e Izzy Sanabria; así como de la historia del surgimiento del término salsa (Sandunga Radio, 2016 y Outes León, 2017). También se evidenció la trayectoria del sello Fania Records, que marcó la historia de la salsa y ayudó con su desarrollo ya que enfatizó en sus raíces africanas, presentándola como un producto musical, no afro-caribeño, sino eminentemente afro (Outes-León, 2017), y reunió a los mejores intérpretes del jazz afrocubano en su agrupación la Fania All Stars. Por último, se nombraron las confluencias musicales entre los géneros jazz afrocubano y la salsa.

Salvador Cuevas

En la tercera sección del primer capítulo se tuvieron en cuenta las siguientes preguntas: ¿En qué contexto se desarrollaron la vida y

la obra de Salvador Cuevas? ¿Cuáles fueron las agrupaciones de salsa y jazz afrocubano más importantes en las que estuvo el bajista? ¿Qué o quiénes tuvieron alguna influencia en la formación musical del intérprete? ¿Cuáles son los recursos musicales que caracterizan su estilo interpretativo y en qué obras musicales se evidencian?

Para responder a los interrogantes, se mencionaron el inicio y la trayectoria musical de Cuevas con el contrabajo y el bajo eléctrico (Sandunga Radio, 2016), en los que se ve que estuvo influenciado por varios intérpretes, como Cachao López y Jaco Pastorius, y géneros como el rock, el jazz y el funk, lo cual le dio paso a la creación de nuevas líneas en la salsa y el jazz afrocubano, usando un sonido melódico y brillante e incorporando efectos y pedales como el chorus y el wha. Además, se nombraron algunas agrupaciones de las que hizo parte, entre ellas la Fania All-Stars, así como su reco-



Fig. 3. Salvador Cuevas. Imagen tomada de un “trino” de Eugenio Pérez

nocimiento como “el innovador”, seguido de la descripción de los recursos musicales que caracterizan su estilo interpretativo (Livia, 2017).

Dentro de las características de este estilo se encontró el uso del registro extendido en el tumbao y del glissando, y las imitaciones de las líneas de otros instrumentos, apoyando las voces internas que se presentan en los pasajes a varias voces; este recurso se evidencia en el tema *Juanito Alimaña*, que se puede encontrar en el álbum *Vigilante*, de Héctor Lavoe y Willie Colón, pieza que fue analizada e interpretada en la socialización del trabajo de grado. Otras características son el empleo de las técnicas del *tapping* y el tumbao armónico a dos planos sonoros, presentadas en el tema *Las parábolas*, perteneciente al álbum *El salsero*, de Louie Ramírez; una transcripción de la primera de estas técnicas se puede ver en la figura 4. La imitación de los montunos del piano y las articulaciones de la conga, con la técnica del

slap, es un recurso que fue utilizado mayormente por “Sal” Cuevas en los temas analizados en el estudio, como *Tumbao africano*, del álbum *Rican/struction*, de Ray Barreto, y *Los bravos*, perteneciente al álbum *Cross over*, de la Fania All-Stars, entre muchos más. Otro aporte importante es la interpretación de solos de bajo en la salsa, en los que se incorporan elementos incluidos en las líneas de bajo de intérpretes como Jaco Pastorius y otros usados en géneros como el bebop y el jazz. Así mismo, se destaca la incorporación de frases del *brass* en la salsa, por ejemplo, en la mencionada pieza *Los bravos* o en el tema *Noche criolla*, de Willie Colón, cuyo solo de bajo fue transcrito y analizado para la investigación, ya que es uno de los más reconocidos de este bajista.

Análisis de las obras

En las primeras dos secciones, que hacen parte del segundo capítulo, se presentó un análisis formal, melódico y armónico, además de un contexto breve de las obras anteriormente nombradas; y en las últimas dos secciones, se mostró el análisis de las líneas de bajo de cada uno de los temas. Es importante señalar que, para todas las obras, se elaboró una tabla en la que se muestran y describen los motivos ritmo-melódicos más usados en las líneas del bajo, catalogados por colores; este material también se puede encontrar en los anexos del documento.



Fig. 4. Línea de bajo en *tapping*, del tema *Las parábolas*.



Fig. 5. Motivos ritmo-melódicos del tumbao de la línea de bajo en el tema Tumbao africano.

El primer tema analizado fue *Tumbao africano*, del álbum *Rican/struction*, compuesto por Ray Barreto y publicado por la Fania Records. Allí se encontró que el compositor incorpora ritmos, cantos e instrumentación africanos, como el tambor batá, que hacen parte de las características del jazz afrocubano. En cuanto al análisis interpretativo, además de lo ya mencionado, se halló el recurso de dobles cuerdas y se describieron los motivos ritmo-melódicos que usa con las técnicas de *slap* y *finger*, dándole una sonoridad diferente al tumbao (figura 5).

En cuanto al tema *Groovin' high* –una versión de Arturo Sandoval de una pieza original de Dizzie Gillespie–, del álbum *Danzón*, se realizó un análisis detallado, destacando elementos musicales a nivel melódico, armónico, rítmico y formal, por medio de una tabla, que se observa en la figura 6. Además, se hizo la comparación de esta versión con la

original. En relación con el análisis interpretativo, se determinó la implementación de algunos elementos musicales de otros géneros populares americanos y el uso de las dobles cuerdas, se explicó cómo usa el *slap* y cómo se relaciona con el ritmo del timbal y la figuración del quintillo, se determinaron los motivos ritmo-melódicos más usados en la obra y se hizo una descripción detallada de estos.

En la obra *Juanito Alimaña*, del álbum *Vigilante* de Héctor Lavoe y Willie Colón, se realizó un análisis morfológico en el que se tiene en cuenta la forma del tema que incluye el número de compases y su descripción, relacionándola con los elementos melódicos, rítmicos y armónicos encontrados; en cuanto a la letra, se evidencia la inclusión de aspectos políticos y sociales, para mostrar esa nueva cultura generada por los latinos nacidos en Estados Unidos. Por otra parte, en el análisis interpretativo se observó el uso de las dobles

Motivo rítmico	Descripción
	Este motivo se encuentra en la mayoría del tema, en la melodía principal, el solo de la voz y del saxo, principalmente en los acordes de Eb, Am7, F7 y Fm7. Melódicamente la fundamental va a otras notas del acorde como la tercera o la quinta para llegar a la fundamental del siguiente acorde, esto lo resuelve de diferentes maneras: 1. salta a la quinta del acorde para ir al siguiente acorde. 2. utiliza notas de paso diatónicas o cromáticas; la fundamental salta a la cuarta que sirve como bordado ascendente para ir a la quinta del acorde. 3. hace saltos de octava o unísonos; salta a la quinta del acorde y luego nota de paso para el siguiente acorde. 4. salta a su quinta para hacer nota de paso de la quinta del siguiente acorde, para ir a la fundamental.

Fig. 6. Ejemplo de tabla de la descripción de los motivos que se encuentra en el tema *Groovin' high*.

cuerdas, la incorporación de frases en forma de diálogos con otros instrumentos, entre muchos otros recursos. También se establecieron los motivos ritmo-melódicos más usados y se explicó detalladamente el recurso del *slap*; esto último se muestra en la figura 7.

Por último, en el tema *Los bravos*, perteneciente al álbum *Cross over* de la Fania All-Stars, se encontró, en el formato del grupo, la incorporación de la guitarra eléctrica, y en cuanto a la línea de bajo, se constató que una de las líneas de *slap* está basada en las

Motivo rítmico	Descripción
	Este motivo se presenta la mayoría de veces en el segundo compás de la progresión armónica en el acorde de Im, en las últimas dos vueltas de pregón-coro, utiliza este motivo ampliado en los acordes de IIm7b5 y V7. Es interesante ver que realiza la misma conducción de alturas, usando intervalos de décima, sexta, tercera, octava, cuarta y unísono.

Fig. 7. Ejemplo de la descripción de los motivos ritmo-melódicos encontrados en el tema *Juanito Alimaña*, usando la técnica de *slap*.

líneas de funk del bajista Larry Graham y que hace uso de las dobles cuerdas, como se observa en la figura 8. Se realizó la descripción del solo de bajo que tiene la obra.

El proceso descrito ayudó a la comprensión de los temas y a entender de mejor forma la relación de sus elementos musicales característicos con la creación e interpretación de las líneas de bajo de Salvador Cuevas.

Conclusiones

Para dar respuesta al propósito de la monografía fue indispensable conocer el contexto de la vida y obra musical de Salvador Cuevas, lo que permitió entender con mayor claridad su interpretación del bajo eléctrico y catalogar cada uno de los elementos que la caracterizan. Del estilo interpretativo del bajista se identificó el uso de frases del *walking bass* e improvisacio-

nes provenientes del jazz; de elementos rítmicos de las líneas del *brass* y del piano en la salsa y la música afrocubana; de recursos melódicos como intervalos de octava y quinta, técnicos –del funk y el rock– como el *slap*, y el *tapping*, y tímbricos, como el empleo de efectos y pedales y la ecualización parecida al sonido del contrabajo sin alterar el tumbao; todo esto es aplicado siempre respetando la clave, generando complejidad y densidad a las líneas del bajo.

Del mismo modo, los análisis de este estudio permiten al lector profundizar sus conocimientos acerca de la forma musical de la salsa y el jazz afrocubano, de la interpretación de cada sección instrumental en obras de estos dos géneros; si el lector es, además, intérprete, le da la posibilidad de complementar y crear nuevas líneas de bajo eléctrico con las técnicas encontradas. A nivel personal, este trabajo me



Fig. 8. Uso de glissandos en la línea de bajo del tema *Los bravos*.

ha impulsado a interesarme por continuar con mi formación profesional, con estudios posgraduales que involucren la investigación musical. Por otro lado, el proceso que tuve en cuenta en mi tesis lo he puesto en práctica para mejorar la interpretación en mi instrumento, en las agrupaciones de las que hago parte.

La transcripción y análisis de los temas escogidos para esta investigación permiten al bajista en formación conocer las técnicas implementadas por Salvador Cuevas y profundizar y mejorar en la ejecución de su instrumento en otros repertorios. Estudiar el estilo interpretativo de artistas reconocidos con el bajo eléctrico en este tipo de música muestra a los músicos, en general, diferentes posibilidades de cómo incorporar elementos musicales propios de un género en otros en los que no han sido empleados. Al mismo tiempo, permite que el intérprete extraiga los recursos nombrados anteriormente y desarrolle o fortalezca una propuesta innovadora con un lenguaje personal al momento de interpretar.

Por otra parte, en este trabajo se hace evidente la importancia de la relación entre el contexto y la música. Vale recordar que estas músicas son también fenómenos sociológicos de gran interés para la academia. Los eventos y problemáticas sociales y políticos de la época estudiada para este trabajo tienen una relación directa con el desarrollo y la evolución de la salsa y el jazz afrocubano. Toda esta información permite ubicar a los protagonistas en un determinado contexto para así entender la mejor manera de interpretar estos géneros.

Finalmente, es relevante hablar del desarrollo del proceso investigativo. Aunque al comienzo fue difícil encontrar una forma para su realización, la propia indagación fue mostrando el camino a seguir, en el que se formularon y resolvieron nuevas inquietudes y se propusieron más herramientas, recursos y metodologías, como la creación de tablas para alcanzar el objetivo propuesto.

Referencias

- Alava, S. (2007). *Spanish Harlem's musical legacy: 1930-1980*. Nueva York: Arcadia Publishing. Recuperado de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=5YJluUqfE6oC&oi=fnd&pg=PT7&dq=Spanish+Harlem's+musical+legacy:+1930-1980&ots=gTulXe3dC-f&sig=-BXETEFf38k65uXBgnO6wy5ujx8#v=onepage&q=Spanish%20Harlem's%20musical%20legacy%3A%201930-1980&f=false>
- Arteaga, J. (2003). *Oye como va: El mundo del jazz latino*. Colombia: La Esfera de los Libros.
- Bermúdez, F., Herrera, C. (2015). *Oscar D'León: El gigante de la salsa* [tesis inédita]. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Delannoy, L. (2002). ¡Caliente! Una historia del jazz latino. México: Fondo de Cultura Económica.
- El Espectador. (2018). *Joe Cuba el pionero del boogaloo*. Colombia: Diario El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/joe-cuba-el-pionero-del-boogaloo-articulo-739451>
- Fania. (s.f.). *About us*. Recuperado de <https://www.fania.com/pages/about-us>
- Fernández, R. (2002). *Latin jazz: La combinación perfecta*. San Francisco: Chronicle Books.
- Goines, L., Ameen, R. (1993). *Funkeando la clave: Influencias de ritmos afro-cubanos para bajo y batería*. California: Alfred Music Publishing.
- Herrera, F. (2004). *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: Piles.
- Hinojosa, R. (2018). Medio siglo del concierto de la Fania All-Stars. *El Comercio*.
- Leymarie, I. (2005). *Jazz latino*. Francia: Robinbook.
- Livia, E. (2017). *Salvador Cuevas (1955-2017)*. El Salsero. Recuperado de <http://www.radioelsalsero.com/2017/05/salvador-cuevas-1955-2017.html>
- López, L. A. (2018). Aporte interpretativo del bajista Salvador Cuevas en los géneros salsa y jazz Afrocubano. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/23268>
- Mauleón, R. (1993). *Salsa guidebook for piano and ensemble*. Estados Unidos: Sher Music Co. Recuperado de <https://books.google.com/books?id=mjHxzTYwYLoC&printsec=frontcover&dq=Salsa+Guidebook+for+piano+and+ensemble&hl=es&sa=X&ved=oahUKEwiMkO7i-iebdAhVQ7FMKHVExBywQ6AEIKzAA#v=onepage&q=cha%20cha%20chá&f=false>

McNeese, T. (2008). *Tito Puentes (The great hispanic heritage)*. Nueva York: Chelsea House Pub.

Narváez, S., Vallejo, N. (2016). *¿En qué anda la Fania?* Recuperado de https://noisey.vice.com/es_co/article/rpb4wk/a-que-se-dedica-la-fania-hoy-en-da

Outes-León, B. (2017). *Kinshasa, 1974: Fania All-Stars o el imaginario africanista en la salsa neoyorquina de la década de 1970*. Nueva York: Queens College.

Pérez, C. (2016). *El jazz y su influencia en las músicas populares: Los géneros vocales y ritmos del mundo* [tesis inédita]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Pérez, E. (s.f.). *Figura de Salvador Cuevas*. Disponible en <https://twitter.com/eugeniosalsa/status/862293773723815936?lang=ar>

Restrepo, E. (2015). *Sal Cuevas*. El Columnero. <http://www.elcolumnero.com/eduardo-restrepo/sal-cuevas>

Salamanca, Ó. (2012). *Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico. Caso: Isaías Leclerc* [tesis inédita]. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Sandunga Radio. (2016). *Entrevista Sal Cuevas*. Recuperado de <https://soundcloud.com/sandunga-radio-567641891/entrevista-sal-cuevas>

Villanueva, J. (2013). *Leymarie, Isabelle. La música latinoamericana: danzas y ritmos de un continente*. Barcelona: Naveg@méric.

Referencias de Audios

Barreto, R. (1979). *Tumbao africano*. En *Rican/struction* [LP]. Estados Unidos: Fania Records.

Colón, W. (1984). *Noche Criolla*. En *Criollo* [LP]. Estados Unidos: RCA Victor.

Lavoe, H., Colón, W. (1983). *Juanito Alimaña*. En *Vigilante* [LP]. Estados Unidos: Fania Records.

Masucci, J., Ramírez, L. (1979). *Los bravos*. En *Cross over* [LP]. Estados Unidos: Fania Records.

Ramírez, L. (1980). *Las parábolas*. En *Salse-ro* [LP]. Estados Unidos: Cotique.

Sandoval, A. (1994). *Groovin' high*. En *Danzón* [CD]. Estados Unidos: GRP.

INVESTIGACIÓN EN MÚSICAS TRADICIONALES Y SU IMPACTO EN LA VIDA PROFESIONAL Y PERSONAL: ANÁLISIS DEL CASO DEL TRABAJO “LA GUITARRA EN LA MÚSICA COSTEÑA PERUANA” Y SUS ALCANCES PARTICULARES DENTRO Y FUERA DE LA ACADEMIA

Óscar Armando Celis González*

Mario Riveros**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación. Guitarra Acústica

Dedico este artículo a Pau, Juan Carlos, Félix, Daniel, Ismael, Mauro, y las mujeres gestoras del TUMP. Gracias, por tanto.

Introducción

Hace poco más de 10 años, uno de los temas de conversación más comunes en el ambiente universitario de la ASAB, se enmarcaba en los procesos de transformación conceptual que se venían dando dentro del Proyecto Curricular de Artes Musicales (en adelante, PCAM), en lo relativo a la transformación de la ASAB en Facultad de Artes de la Universidad Distrital y lo que sus respectivos procesos de cualificación y estandarización comenzaban a generar en el pénsum y su aplicación, lo cual venía causando algunas inquietudes en el estudiantado. A partir de las observaciones y relatos, que algunos maestros y estudiantes de la generación de los 90 solían compartir a los de generaciones más jóvenes acerca del Plan Piloto en sus inicios, la preocupación común para entonces era

que el PCAM perdiera (en parte) su basamento musical tradicional y popular (enfoque que, para el momento, le distinguía de otros programas de pregrado en la ciudad e incluso en el país) como consecuencia de la articulación de espacios académicos más cercanos al concepto de “conservatorio”. Esta preocupación motivaba discusiones y especulaciones en los sitios informales de charla de la ASAB.

En otro nivel de conversaciones se discutía acerca de la pertinencia y vinculación de esos espacios académicos con los ámbitos laborales más accesibles del momento para los graduandos de aquella generación (tanto en lo pedagógico como en lo interpretativo). Si bien se consideraba que el programa de estudios de entonces ofrecía suficientes elementos a nivel analítico, interpretativo y contextual, las inquietudes al respecto confluían en la necesidad de vincular también otras áreas de aprendizaje que abordaran la pedagogía de la música, la investigación, y la gestión de agrupaciones y eventos, como componentes fundamentales del oficio musical en el contexto de la ciudad de Bogotá, mas no únicos ni excluyentes.

En este ambiente de pensamiento y discusión, mis reflexiones e inquietudes particulares respecto al comportamiento de la guitarra en las músicas populares y la intención propositiva de incorporarlas al ámbito

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Director de trabajo de grado.

de la academia –como un campo de estudio válido, fructífero y coherente con el contexto musical popular bogotano y con los propósitos fundacionales del PCAM–, confluyen en la realización de la investigación denominada *La guitarra acústica en la música costeña peruana: géneros, roles y técnicas*, cuyos productos finales fueron una monografía y un concierto.

Nueve años después, ya en un entorno extracadémico y utilizando las herramientas apropiadas y aprendidas durante la realización de dicha investigación, la necesidad de comprender cómo una tradición musical se fortalece y enriquece desde adentro y aporta a la construcción intelectual y cultural de un país, me llevarían a radicarme en Uruguay y a adentrarme todo lo posible en la tradición musical popular de la Murga, no solamente como un objeto de investigación desde una visión extranjera sino, ahora, como un proyecto vital en calidad de inmigrante, en articulación con la vivencia integral de su contexto cultural y social.

Concepción

La inquietud por investigar desde la academia la guitarra acústica en las músicas tradicionales, a partir de una perspectiva técnica, histórica y conceptual, estuvo presente ya en los espacios de estudio del instrumento hacia el cuarto o el quinto semestre de la carrera y se hizo completamente evidente durante la etapa de selección temática para la realización del trabajo de grado. Siguiendo la sugerencia del maestro Santiago Niño, se delimitó el campo investigativo a la música costeña del Perú,¹ con la cual ya había tomado contacto hacía varios años, dentro y fuera de la academia, primordialmente a través de prácticas musicales colectivas (Grupo Xephia,

1. Si bien al comienzo del proyecto se utilizó la denominación “música afroperuana”, posteriormente se comenzó a utilizar el concepto de “música costeña peruana”, dentro de una idea de clasificación más integral y coherente respecto a los géneros que la integran y sus contextos, siguiendo la recomendación de la maestra Chalena Vásquez.

de la Escuela Nueva Cultura, Grupo Bentú, Trío Tundete, Área de Música de Cámara).

Conviene aclarar que, desde el comienzo del proyecto, estaba completamente definida la idea de involucrar un componente interpretativo (sustentación-concierto), basado en las experiencias de sustentación presenciadas previamente en la ASAB, por parte de otros estudiantes que fueron referentes para mi trabajo. Aunque, *a priori*, hubo cierta resistencia por parte del PCAM, dada la delimitación de las modalidades del momento, es justo resaltar la confianza brindada al proyecto para su realización.

La primera etapa de la investigación se llevó a cabo durante los años 2009 y 2010, como parte de la asignatura Principios de Investigación, y se apoyó en los elementos técnicos y teóricos ofrecidos por las líneas investigativas “Arte y Culturas Populares” (de la Facultad de Artes) y “La tradición y lo popular” (del PCAM). Esta primera etapa incluyó la realización de un anteproyecto donde se integraron todos los elementos contextuales, sonoros y argumentativos con los que se contaba para entonces y, a partir de su análisis y conjunción dentro de una estructura investigativa y cuestionadora, se encontró que el objetivo principal (y, por ende, la pregunta clave) sería analizar y comprender qué roles concretos asumía la guitarra en la interpretación de la música costeña peruana y de qué técnicas se valía para desempeñarlos.

Esta pregunta impulsó la siguiente etapa de la investigación, que se dividió en tres líneas de trabajo:

- Compilación de fuentes audiovisuales, sonoras y escritas de las músicas a estudiar, con base en la experiencia acumulada previamente y los referentes localizados a través del ejercicio de aprender desde la escucha.
- Recopilación y análisis de elementos contextuales a partir de las fuentes citadas anteriormente, mediante la búsqueda por internet de todos los textos, artículos, reseñas y demás materiales que pudie-

ran ofrecer algo de información sobre el objeto de estudio. Dicha recopilación, así como la compilación de fuentes, fue realizada con el apoyo permanente del maestro Mario Riveros, quien por entonces era profesor de guitarra y, posteriormente, sería el tutor del trabajo de grado.

- Por sugerencia del maestro Niño, se realizaron entrevistas preliminares a guitarristas bogotanos, cercanos a la música popular, para consultar por la información que ellos pudieran tener al respecto; esta actividad permitió concluir que el conocimiento que tenían sobre las músicas costeñas peruanas era, en general, bastante parecido entre ellos, con alguna profundización parcial en ciertos aspectos aleatorios, pero con bastantes coincidencias con lo que se había recabado previamente.

La información recopilada, si bien constituía un marco general de estas músicas, no resultaba suficiente para lograr el objetivo de la investigación. Además, como lo dejó claro desde el principio el maestro Riveros, para tomar contacto real con una música tradicional hay que acercarse a su contexto y vivir los lugares donde se cultiva y desarrolla, más allá de lo que pueden ofrecer lecturas e interpretaciones a partir de fuentes gráficas y sonoras. Lo anterior resultaba coherente con la modalidad de “investigación en el campo de la música” y, más concretamente, con el enfoque de “investigación participante”. Estas aproximaciones dejaron en evidencia la necesidad de realizar un trabajo de campo durante un viaje a Perú. El foco urbano a estudiar sería la ciudad de Lima, identificada ya como el epicentro de las músicas que serían objeto de análisis, problematización y sistematización.²

2. Hay que decir que para entonces la sistematización de músicas tradicionales era vista como un aporte, incluso dentro de su propio contexto. Posteriormente, ciertos cuestionamientos a dicha sistematización comenzaron a motivar otras visiones de la investigación musical.

Resulta oportuno mencionar en este punto a la maestra Tatiana Naranjo, quien previamente había realizado un trabajo de campo por las músicas de la sierra peruana y que, al enterarse de la naciente investigación, proporcionó de buen grado valiosísimos contactos en Lima y material contextual y musical complementario.

Trabajo de campo

El viaje se realizó durante todo el mes de enero del año 2011. Resultó de fundamental importancia tomar contacto con Chalena Vásquez, reconocida investigadora de las músicas peruanas, quien, a mi llegada, ofreció música, libros y contactos de otros investigadores y músicos que podrían resultar útiles. Además, propuso la visita a una peña criolla y al cumpleaños de un cantor local, ambientes de cultivo y desarrollo natural de las músicas a investigar, que brindarían significativos elementos de contexto y análisis. Fue también relevante el encuentro con el guitarrista Félix Casaverde, que puso a disposición tres espacios de charla-entrevista, con el objeto de compartir su conocimiento y colaborar en la corrección de la transcripción de su obra *Cuatro tiempos jóvenes negros*, pieza que propulsó la investigación en cuanto a la selección temática y que resultó fundamental para la estructuración de la pregunta central.

También se realizaron encuentros y entrevistas con músicos y especialistas como Fred Rohner, Sergio Salas, Carlos Hayre, Carmen Flórez, Wendor Salgado, Ricardo Villanueva y Rolando Carrasco, entre otros; cabe resaltar aquí el vínculo de intercambio generado con la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”, que me dio la oportunidad de tomar un taller de danza de festejo y otro de marinera, a cambio de un taller sobre músicas colombianas para la población estudiantil de dicha escuela.

Monografía, parte 1: historia de la música costeña peruana

De vuelta en Bogotá, el proceso de realización de la monografía comprendió dos etapas, cada una de un año de duración. La primera (desarrollada durante todo el año 2011) consistió en la lectura de las fuentes históricas y contextuales, transcripción de entrevistas, análisis y clasificación primaria de la música por géneros, autores, tendencias, momentos históricos y otros filtros útiles para focalizar la investigación. Este ejercicio permitió configurar un marco histórico de las músicas que, junto a la información y experiencia contextual recabadas, constituyeron una base teórica amplia y abarcativa para fundamentar la propuesta principal del trabajo y, así, comenzar a plasmar una posible respuesta

a la pregunta principal de la investigación. Dicho marco histórico quedó instalado como primer capítulo de la monografía, como se indica en la siguiente tabla 1, abajo.

Partiendo de lo anterior, se realizó enseguida una descripción detallada de cada uno de los géneros localizados dentro de la denominación “música costeña peruana”. Se conformó en cada caso un contexto histórico específico, para generar después un desglose del comportamiento de la guitarra y de las técnicas que delineaban sus interpretaciones, a través del análisis de ejemplos concretos, a partir de la discografía compilada durante todo el proceso del trabajo de grado. El conjunto de reseñas históricas de los géneros configuró el siguiente capítulo de la monografía, como se puede ver en la tabla 2, al frente.

Tabla 1. Estructura del primer capítulo del trabajo de grado.

Capítulo	Subcapítulo	Apartado
Música costeña en el Perú: aspectos históricos y contextuales relevantes para la investigación	Música afroperuana: reconstrucción y comercialización	Siglos XVI al XIX: De la esclavitud al criollismo
		Siglo XX: Recuperación, reinención y reconstrucción a partir de José Durand y los hermanos Santa Cruz
		Siglo XX tardío y siglo XXI: Exploración musical y comercialización nacional e internacional. “World music”, prácticas pedagógicas y artísticas actuales
		Perú Negro
		Chabuca Granda, experimentación compartida
		Susana Baca y Eva Ayllón: la globalización de la nueva música afroperuana
		Panorama actual de la música afroperuana en Lima
	Música criolla peruana: trayecto histórico integral	Antecedentes locales: influencias culturales desde la conquista española
		Siglo XIX: Surgimiento de la nación peruana y criollismo de la “guardia vieja”
		Primera mitad del siglo XX: La “nueva Lima” y la música popular
		Segunda mitad del siglo XX: El “boom” o la época de oro de la música criolla
		Criollismo en el siglo XXI

Capítulo	Subcapítulo
Géneros de la música costeña peruana: reseñas contextuales	Zapateo criollo
	Festejo
	Landó
	Marinera limeña - resbalosa - fuga
	Vals peruano
	Polka
	Tondero
	Marinera norteña
	Danza habanera (Panalivio - Pregón)
	Socabón
	Amorfino
	Agua e' nieve

Tabla 2. Estructura del segundo capítulo del trabajo de grado.

Monografía, parte 2: géneros, roles y técnicas desde la guitarra

Comenzando el año 2012, se comienza a vislumbrar una respuesta a la pregunta de investigación. El análisis de ejemplos musicales (realizado completamente desde lo práctico y utilizando el soporte escrito cuando fuera necesario) evidenció que, en algunos casos, la guitarra asumía roles de mero *acompañamiento* a otro instrumento, en un formato dado; y, en otros casos, se establecía una relación sonora particular entre dos instrumentos, donde las fronteras de los roles de solista y acompañamiento se desdibujaban, tejiendo un espacio de diálogo musical. Justamente, el término *dialogante* aplicaba bastante bien a este rol y, en una suerte de ida y vuelta analítico, se encontró que otras interpretaciones encajaban bastante bien dentro de él.

De otra parte, en la búsqueda de una faceta más académica de la guitarra, se tomó la referencia de Octavio Santa Cruz y Virginia Yep, guitarristas locales que, para entonces, habían difundido en el círculo guitarrístico una serie de obras originales o recopiladas por ellos en las que se integran sonoridades

típicas de las músicas tradicionales de la costa peruana en obras concretas de uno o más movimientos. Dichas obras, sumadas a otras que fueron mencionadas en algunas entrevistas,³ configuraron el rol de la guitarra *solista*, cuyo análisis, sumado al de los otros dos roles, configuró el tercer capítulo de la monografía, como queda representado en la tabla 3.

Monografía, parte 3: el concierto

Ya con tres roles guitarrísticos claramente definidos (acompañante, dialogante y solista) y a partir de sucesos históricos claros y con elementos técnicos constitutivos, el trabajo quedó denominado definitivamente *La guitarra acústica en la música costeña peruana: géneros, roles y técnicas*. Esto dio paso a la última etapa, que consistió en escoger una serie de piezas musicales que dieran cuenta de los roles y sus comportamientos específicos y que sir-

3. Vale la pena resaltar en este punto la investigación *Guitarra en el Perú*, del maestro Octavio Santa Cruz, quien logró recopilar y reeditar valiosas obras guitarrísticas peruanas del repertorio costeño, de las cuales, en la mayoría de los casos, no se tenía previo conocimiento.

Tabla 3. Estructura del tercer capítulo del trabajo de grado.

Capítulo	Subcapítulo	Apartado
La guitarra acústica en la música costeña peruana: Géneros, roles y técnicas	Introducción	
	Guitarra acompañante	Zapateo criollo
		Festejo antiguo
		Festejo moderno: Félix Casaverde
		Landó: antecedentes
		El landó moderno según Félix Casaverde
		Panorama actual de la música afroperuana en Lima
		Marinera limeña. Segunda guitarra: rasgueos múltiples
		Marinera limeña. Primera guitarra: bordoneo
		Vals peruano: Tundete
		Vals peruano: Aportes rítmicos particulares
		Vals peruano: Óscar Avilés, el vals de los barrios limeños antiguos
		Vals peruano: Tipo de mapas usados en el criollismo
		Vals peruano: La primera guitarra del vals
		Vals peruano: Síntesis
		Polka
		Tondero
		Marinera norteña
		Danza habanera
		Socavón
		Amorfino
		Agua ‘e nieve
	Guitarra solista	
	Guitarra dialogante	
	Cuadro comparativo de roles y géneros	

vieran para estructurar el concierto que haría parte, posteriormente, de la sustentación. La selección de piezas pasó por varios filtros de depuración, con la intención de argumentar sonoramente, de la manera más exacta posible, las características de cada uno de los roles propuestos. Constituyó una excepción la obra *Cuatro tiempos jóvenes negros*, cuyo lugar en el

concierto ya estaba asegurado, dentro del rol *dialogante*, teniendo en cuenta que había sido una de las obras que detonó la investigación.

Terminada la organización musical del concierto, se dio comienzo al montaje y a los ensayos, a nivel individual y grupal. El carácter multiformato de la selección permitió convocar a diferentes intérpretes; con algu-

nos se había trabajado en proyectos previos a la investigación y otros fueron invitados para este proceso en particular. Para cada pieza y con cada ensamble, se involucraron herramientas de análisis, arreglística, adaptación y creación, de manera prioritariamente colectiva; lo anterior se hizo también para las partes solistas, partiendo del sustento primigenio sobre el que fueron compuestas (formatos típicos de los ritmos originales) y la convicción, necesidad y decisión de reflejar dicho sustento en la interpretación.

La bitácora del proceso anterior, junto con la argumentación teórica que respaldaba la selección de las piezas del concierto, configuraron el cuarto y último capítulo de la monografía, que dio por concluido el proceso de escritura del trabajo de grado, a comienzos del año 2013 y que quedó organizado como se ve en la tabla 4.

Retrospectiva y alcances de la investigación

Los aportes generados por el trabajo a nivel académico se enmarcan, por una parte, en lo histórico y lo etnográfico, al generar un relevamiento de los factores sociales y culturales que

configuraron las expresiones musicales de la costa peruana, desde la época de la conquista hasta nuestros días, y al vincular dichos factores al estado del arte actual de tales músicas, lo que demostró que constituyen una tradición viva y en constante transformación. Queda manifiesta la importancia de tomar contacto, lo más cercano posible, con los contextos en los que se desarrollan las músicas al momento de abordarlas interpretativamente, sobre todo, cuando este contacto se instala en un ejercicio de análisis y conceptualización, que pueda proyectarse más allá de las fronteras de la academia y que tenga como premisa el respeto por los procesos naturales y nativos de desarrollo y transformación de las músicas estudiadas, contemplando todos los aspectos y herramientas necesarias para ello.

Por otra parte, al producir reseñas particulares de cada género tradicional analizado (primero en el aspecto histórico y posteriormente en el técnico), el trabajo resalta la necesidad de estudiar los elementos que fundamentan sus sonoridades arquetípicas para proponer interpretaciones coherentes. Este aporte se conecta en el plano teórico con la propuesta de los tres roles (solista,

Tabla 4. Estructura del último capítulo del trabajo de grado.

Capítulo	Subcapítulo	Apartado
Descripción de 9 obras que caracterizan el objeto de la investigación	Guitarra solista	<i>Pequeña suite de aires costeños – Villancico, Panalivio No. 2 y Festejo</i> (Octavio Santa Cruz)
	Guitarra acompañante	<i>Olvídate de mi amor</i> (Vals criollo - Anna Renner, adaptación de Oscar Celis)
		<i>José Antonio</i> (Vals peruano – Chabuca Granda, adaptación a marinera por Chabuca Granda, Álvaro Lagos, “Caitro” Soto y “Pititi” Sirio)
		<i>A Carmen Flórez</i> (Marinera limeña, resbalosa y fuga – Cuarteta de Nicomedes Santa Cruz, adaptación de Vicente Vásquez)
	Guitarra dialogante	<i>Como Landó -2do movimiento de la suite “Tres estudios negros para guitarra y cajón”</i> (Virginia Yep)
		<i>Criollo – Obra semi-improvisada para guitarra y zapateador</i> (Oscar Celis y Julián Garcés)
		<i>Cuatro tiempos jóvenes negros – obra en cuatro movimientos para guitarra y cajón</i> (Félix Casaverde)

acompañante y dialogante). La percepción de comportamientos particulares de la guitarra ameritaba una clasificación que pudiera sumar, a los clásicos papeles de solista y acompañamiento, un rol de frontera, desde el cual se pudiera entender el instrumento a nivel tradicional y popular, con otras ópticas de integración e interacción sonora y cultural, tanto en las músicas que se estudiaron en el trabajo, como extrapolable a otras tradiciones.

Es posible encontrar una conexión entre los aportes interpretativos, creativos y pedagógicos que generó la investigación, a partir del repertorio trabajado técnica y teóricamente para el concierto. Al haber tomado todos los elementos contextuales analizados como materia prima para construir la interpretación de las obras seleccionadas, se genera una conexión esencial entre teoría y praxis –estando en un país ajeno a la tradición estudiada y a partir de herramientas de estudio aplicadas desde la academia–, con el objeto de generar una comprensión integral del comportamiento de las músicas y entendiendo que la sistematización generada en dicha investigación no es más que un aporte a la conservación escrita de esa tradición, aprovechable más por músicos ajenos a ella que por aquellos que la construyen con sus conocimientos.

Justamente, en cuanto a transmisión de conocimientos, el aspecto pedagógico del trabajo encontró un valioso nicho de experimentación en el montaje de las piezas del concierto. Al convocar en total a nueve músicos y músicas para los diferentes formatos de las piezas, fue necesario encontrar maneras efectivas de transmitir lo aprendido (en Lima y durante el análisis y experimentación personal en Bogotá) e ir construyendo colectivamente las interpretaciones de las obras. Para el caso de la obra *Criollo* (la única original del concierto, compuesta en el marco del rol *dialogante*), a la transmisión de conocimientos hubo que incorporar un componente de creación conjunta, que permitiera la interlocución de saberes, sensaciones,

percepciones, intenciones y propuestas, a partir de un género extranjero, conocido por el investigador-intérprete del trabajo de grado, pero desconocido para los músicos invitados. De esta manera, el rol *dialogante* se enriquece conceptualmente en el acontecimiento interpretativo y en todo el proceso que lo antecede.

En resumen, luego de una construcción teórica –que supuso contribuciones a diversos campos del ejercicio investigativo de la música–, la monografía y el concierto aportaron una forma de interacción entre la academia y una tradición musical popular, funcional a su fortalecimiento y respetuosa con sus procesos internos de preservación. En esta interacción se tomaron varios de sus elementos constitutivos para transmitirlos en otro país y, así, generar espacios analíticos, interpretativos y creativos sobre músicas populares, proponiendo así una salida, desde los hechos, a las inquietudes que motivaron la creación del trabajo en sus inicios.

Alcances académicos de la investigación más allá de la ASAB

Conviene reiterar en este punto que este trabajo nació a partir de referentes precisos de investigación dentro del PCAM y, además, de inquietudes puntuales entre estudiantes y maestros cercanos al mundo de las músicas populares. En este sentido, puede interpretarse como un eslabón más de una cadena de investigaciones sobre músicas populares que, en sus diferentes contextos, han marcado una tendencia en la ASAB y se han constituido como documentos de consulta y referencia, bien sea para aprender sobre las músicas estudiadas o como elementos de referencia que permitan generar investigaciones similares.

Teniendo en cuenta lo anterior y satisfaciendo la intención personal de llevar el trabajo a otros espacios académicos fuera de la ASAB, se realizaron dos acciones particulares, durante los años inmediatamente subsiguientes a la sustentación, cada una de las cuales tuvo repercusión en su nicho específico:

- En el año 2013, el aparte de la tesis que habla del vals peruano se adaptó como artículo científico, bajo el título “El vals peruano: devenir histórico y formas de toque en la guitarra acústica”, para la edición No. 22 de la revista *A contratiempo*, de la Biblioteca Nacional de Colombia.
- En el año 2015, se expuso el trabajo completo, en calidad de ponencia, en el marco del Primer Congreso Internacional de Investigación en Ciencias de la Salud, Educación y Música, de la Universidad Juan N. Corpas.

De manera particular, el artículo publicado en 2013 ha permitido difundir de manera pragmática la esencia de la investigación, dado su alcance a través de búsquedas especializadas, y ha sido puente para que diversas personas, dentro y fuera de Colombia, hayan tomado contacto conmigo para ampliar las preguntas sobre el trabajo o para tener acceso directo a él.

Justamente, en el caso de Perú y, particularmente, en la ciudad de Lima, no han sido pocas las personas que se han comunicado a través de algún canal de internet, buscando conocer más sobre el trabajo realizado. Hay que decir que el desafortunado hecho del deceso de algunas de las personas entrevistadas para llevarlo a cabo ha generado que este estudio haya cobrado relevancia progresivamente, al constituirse como fuente de conocimiento y reconocimiento de saberes transmitidos por especialistas, quienes los ofrecieron de manera desinteresada durante la construcción de la investigación. En este punto, es preciso agradecer y exaltar la memoria y los aportes de Chalena Vásquez, Félix Casaverde, Carlos Hayre y Manuel “Mangué” Vásquez, que quedaron plasmados para la posteridad y seguirán sumando desde allí, junto a otros estudios, a la preservación y evolución de las músicas costeñas del Perú.

Se hace necesario en este punto volver a la obra *Cuatro tiempos jóvenes negros* y, de manera particular, a su compositor, Félix Casaverde, dado que uno de los alcances extra-institucionales de la investigación se dio durante su desarrollo. Sucedió con el puente

de colegaje establecido con el guitarrista e investigador brasileño Fernando Elías Llanos, que se encontraba realizando un trabajo de maestría en la Universidad Estatal de Sao Paulo, justamente sobre la obra del maestro Casaverde. El intercambio fraterno de experiencias permitió aclarar varios aspectos de la transcripción e interpretación de la obra, y se materializó en el posterior intercambio de trabajos de tesis y en los agradecimientos que amablemente realizó el maestro Elías a mi investigación en la versión final de su trabajo “Félix Casaverde, guitarra negra”.

Para cerrar este apartado del artículo, se deja plasmada la necesidad de organizar, editar y publicar las entrevistas realizadas a Carlos Hayre y a Félix Casaverde, junto con sus respectivos videos. Además, también es coherente con los propósitos de la investigación pensar en la edición y publicación de la tesis completa, contando de preferencia con el apoyo de la Universidad Distrital, para que su alcance sea aún mayor y llegue a otros espacios de investigación e interpretación. Lo anterior podría motivar la realización de un nuevo trabajo de campo que actualice esta exploración, propuesta que podría ser de interés, ya no solamente de la ASAB sino de otras universidades y programas de pre y posgrado en Colombia e incluso en el contexto peruano actual y en el de otros países, cuyas tradiciones guitarrísticas aún están pendientes por reconocerse a plenitud en los ámbitos académico y popular.

Alcances de la investigación en lo profesional

Fuera de la academia, la experiencia de este trabajo brindó nuevas perspectivas para el ejercicio artístico y pedagógico que, si bien ya venía realizando como oficio principal y como elección de vida, ahora se articulaban con una serie de herramientas y metodologías aplicables a la comprensión y sistematización de tradiciones musicales como fundamento para su aprovechamiento en contextos artísticos y comunitarios.

En el aspecto laboral, los elementos aplicados a la investigación fueron el sustento principal para la concepción y fundación del proyecto Cuadrilla Murguera Bogotana, primera murga de estilo uruguayo en Colombia. El reconocimiento contextual y el análisis de géneros, roles y técnicas, sumados a la integración de recursos provenientes de otras disciplinas artísticas y sociales, resultó muy útil al momento de cimentar las bases creativas y artísticas de la agrupación que, al día de hoy y ya como proceso autogestionado desde Bogotá, acumula 6 años de vida depurando, desarrollando y perfeccionando una versión de la tradición murguera uruguayo.

También cabe resaltar mi vinculación, entre los años 2016 y 2018, al Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura, como asesor departamental en cuatro ciclos de asesorías y módulos de formación a docentes de Escuelas de Música Tradicional. De manera particular, el enfoque analítico, teórico y pedagógico utilizado en la investigación fue aplicado al momento de levantar estados del arte en cada una de las prácticas locales instaladas en las Escuelas de Música, con el objeto de ofrecer herramientas a las comunidades visitadas que fortalecieran sus prácticas internas y mejoraran sus lazos de comunicación con el gobierno central, específicamente en lo relativo a adquisición de instrumentos, mejoras de infraestructura y capacitación y actualización de los docentes en sus áreas de experticia.

Como es deducible, otros espacios de desempeño pedagógico a lo largo del tiempo se han visto beneficiados también por estas herramientas, de acuerdo con las características y alcances de cada uno. Se puede mencionar, entre ellos, la Feria Pedagógica Colsubsidio 2018, el programa CREA del IDARTES durante ese mismo año y, de manera particular, la invitación de la Universidad de la República de Uruguay, en coproducción con el Taller Uruguayo de Música Popular, para ofrecer durante los meses de mayo y junio de 2020 el curso virtual de extensión “Percusiones y cuerdas en

la música colombiana”, para los estudiantes del pregrado en música y demás población interesada. El curso constó de seis sesiones en las que se abordaron elementos contextuales, teóricos y prácticos de algunas músicas colombianas, adaptando las metodologías utilizadas en la investigación para su correcto aprovechamiento, en la lógica de transmisión de saberes musicales, en este caso de Colombia a población extranjera, primordialmente uruguayo y, en algunos casos, de otros países donde también generó interés la propuesta, gracias a la accesibilidad que ofrecen las redes.

Alcances de la investigación en lo personal

Quizás el aspecto más relevante en este aparte consista en detallar una importante decisión tomada gracias a la experiencia vivida a lo largo del proceso de creación del trabajo. Previamente se mencionó a la agrupación Cuadrilla Murguera Bogotana, nacida un año después de la sustentación, a partir de mi inquietud y en complicidad con un colectivo de personas afines por construir un proyecto artístico que adaptara, con el mayor rigor posible, la murga uruguayo y sus vehículos de expresión al contexto particular de Colombia. Dicho proyecto se consolidó entre 2014 y 2015 y su trayecto permitió tejer canales de comunicación entre Uruguay y Colombia, de manera que, al año 2018, ya se habían generado otras investigaciones académicas, así como un público estable y en constante crecimiento en la ciudad de Bogotá y en otros países donde también existen murgas de estilo uruguayo y que tomaron contacto con La Cuadrilla.

En 2019, las reflexiones suscitadas en el entorno del funcionamiento de esta agrupación, sus problemáticas y mis visiones particulares, suscitaron una serie de inquietudes cuyas respuestas ya no se encontraban en el ejercicio de adaptar una tradición a la distancia, sino en el hecho de comprender cuáles son los factores humanos, sociales y culturales que constituyen dicha tradición y cómo esta

genera movimientos de pensamiento y acción comunitaria a distintos niveles en la sociedad uruguaya, los cuales se pueden tomar como referentes y trasladar al contexto colombiano. Lo anterior se relaciona íntimamente con el momento de transición entre la asignatura Principios de Investigación y el Trabajo de Grado, durante la cual, ante la necesidad ya no solo de hacer una investigación, sino para vivenciar la tradición *in situ*, con todos los elementos sociales, históricos y culturales que la conforman, se toma nuevamente la decisión de viajar para realizar un trabajo de campo.

Finalmente, resolví mudarme a la ciudad de Montevideo, Uruguay, en la búsqueda de nuevos referentes de la tradición murguera, ya no solamente en el oficio de ser murguista sino también en su cotidianidad y sus múltiples contextos. La travesía comenzó en marzo de 2019 y, al momento de realización del presente artículo, acumula ya un año y cuatro meses de duración, a lo largo de los cuales se han vivido muchísimas experiencias, se han generado numerosas inquietudes y se han ratificado las intenciones por seguir viviendo la tradición murguera del Uruguay como herramienta de aprendizaje vital, construcción personal y proyección investigativa, artística e incluso política frente a la realidad colombiana.

Conclusión: el viaje continúa

No fueron pocas las ocasiones en las que, al preguntar dentro de la ASAB respecto a las distintas visiones para realizar el trabajo de grado, este se subestimaba y se lo pensaba como un mero requisito para lograr la titulación. Un trabajo más en la inexorable carrera hacia el famoso “cartón”, que habilitaría el paso de los graduandos al idealizado mundo laboral. Obviamente, no todos los caminos son iguales en las profesiones (ni siquiera en un espacio académico) y, en este sentido, no es esperable tampoco que la máxima aspiración de un músico que estudia una carrera sea, justamente, la obtención de un diploma. La vida es

mucho más compleja que eso y las condiciones de vida y de trabajo, así como las decisiones que se toman, no necesariamente determinan que la realización personal vaya por el camino de producir una monografía y un concierto.

En mi caso, la determinación de investigar y de plasmar los resultados, de manera estructurada y sustentada, a través de la música como oficio, dejó en evidencia que esta es, ante todo, un vehículo expresivo de la sociedad, que se fundamenta en cada uno de los elementos que la construyen y que, por eso, puede llegar a modificar alguno de esos componentes a partir del mismo ejercicio artístico. En cuanto al Uruguay, la percepción, desde lo cotidiano y lo artístico (en apretadísimo resumen), es la de estar aprendiendo constantemente de los múltiples códigos sociales y culturales que tejen el entramado básico de la murga, como tradición vigente y en constante revisión histórica y recreación multigeneracional, como una forma de deconstrucción de una sociedad que se ha convertido en referente para Latinoamérica durante los últimos 15 años, en parte gracias al lugar que se le ha dado a dicha tradición, de puertas para adentro y en su proyección internacional.

En el caso uruguayo, la murga es parte fundamental de su concepto de país. Para Colombia, a futuro, puede ser tomada como referente de que el arte y los procesos artísticos integralmente comunitarios tienen mucho que aportar en la construcción de sociedades equilibradas, pensantes, pacíficas y prósperas.

Referencias

Celis, Ó. A. (2013). *La guitarra acústica en la música costeña peruana: Géneros, roles y técnicas*. Bogotá: (inédito) Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS, LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL Y LA SONORA CORDOBESA EN LA COLECCIÓN ANTONIO CUÉLLAR: DIGITALIZACIÓN, CATALOGACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN

Marcela Silva*

Gloria Millán**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)
Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales
Énfasis en Interpretación. Flauta Traversa

El trabajo de grado *Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual y La Sonora Cordobesa en la Colección Antonio Cuéllar: Digitalización, Catalogación y Transcripción* fue realizado en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas, de la Facultad de Artes ASAB (CDA), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, bajo la tutoría de la maestra Gloria Millán Grajales, en la modalidad de pasantía, e hizo parte del macroproyecto de investigación *Digitalización, Catalogación y Transcripción de Música del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar*.

En el año 2003, la Academia Superior de Artes de Bogotá, hoy Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, adquirió el Archivo Sonoro Antonio Cuéllar, constituido por grabaciones de diversos formatos: 13.150 discos de 78 rpm (revoluciones por minuto), 1.034 discos de 33 rpm, 1.355 discos de 45 rpm, 874 cintas de carrete abierto y 1.025 casetes. La colección fue atesorada a lo largo de su vida por Antonio Cuéllar (1929-1995), quien logró, con recursos mínimos, dejar un importante testimonio sonoro, particularmente de la música popular colombiana y latinoamericana durante

el siglo XX. La información contenida en ella hace parte importante de la memoria sonora del país y puede ser fuente de muchas posibles propuestas de investigación (Millán, 2010:1)

Este trabajo se inscribe en la línea de investigación Arte y Sociedad, de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Por falta de conciencia, organización, clasificación y sistematización de su acervo cultural, la sociedad actual desconoce su propio patrimonio. Esto es aún más evidente en el campo musical; gran parte de los músicos profesionales y en formación no tienen ni el conocimiento ni el acceso al material sonoro que se ha producido a través de los años. Esto se vuelve una problemática social al ver cómo se toman elementos culturales extranjeros sin siquiera conocer y propagar los propios, llevando a la sociedad a ser, de alguna manera, huérfana culturalmente. Al reconocer el arte como forma de vida, se pueden entender la idiosincrasia y la historia de un país, entender sus problemáticas y buscar posibles soluciones, no sólo a nivel popular sino a través de la academia, siendo esta el principal guardián y difusor de las culturas tradicionales. A su vez, este trabajo se inscribe en la línea de investigación Estudios del Campo Musical y Musicológico, del Proyecto Curricular de Artes Musicales, de la Facultad de Artes ASAB, ya que el trabajo realizado durante la pasan-

* Egresada del PCAM, Maestra en Artes Musicales.

** Directora de trabajo de grado.



Fig. 1a. *Se Salió el Toro*. Foto de Camilo López (2014), de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.



Fig. 1b. *Arrimaíto*. Foto de Julio César Piñeros (2015) de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar.



Fig. 1c. *El Buré*. Foto de Camilo López en 2014, de discos del Fondo de Documentos Sonoros Antonio Cuéllar

tía enriqueció el proceso de catalogación y digitalización del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar, realizado en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas (CDA).

Ayudando a cumplir los objetivos del CDA, el propósito general del trabajo fue digitalizar, catalogar y transcribir música correspondiente a tres agrupaciones centrales en la historia de la música tropical colombiana y que llevaron al disco sonoridades que evocan el formato de las bandas sabaneras: Los Corraleros de Majagual, Pedro Laza y sus Pelayeros y La Sonora Cordobesa. Esta música forma parte del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar y la tarea realizada sirve para enriquecer las bases de datos existentes en el CDA alojadas en el

Sistema de Información de Registros Sonoros (SIREs). Por su parte, la pregunta de investigación –¿cómo digitalizar, catalogar y transcribir música de agrupaciones de música tropical que llevaron al disco sonoridades que evocan el formato de banda sabanera, del archivo Antonio Cuéllar del Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas?– fue el punto de partida para el desarrollo de la pasantía, ayudando a cumplir los objetivos de preservar y difundir el patrimonio sonoro colombiano para ponerlo al alcance de los estudiantes, investigadores y público en general.

El trabajo escrito que registra el proceso de la pasantía consta de una introducción, en la que se contextualizan tanto la existencia

Fig. 2. La Sonora Cordobesa. Arriba, de izq. a der.: Nacor Barón (saxofón), Abraham Núñez (saxofón), Ramiro Arcia (saxofón), Eduardo Erazo (bajo), Marina Vergara (cantante), Simón Mendoza Jr. (trompeta), Jesús Lara (saxofón), Simón Mendoza (trompeta - director), Rogelio “El Indio” Chávez (cantante). Abajo, de izq. a der.: Jesús Mendoza (trompeta), Vicente Villalba (trompeta), Pascual Rovira (congo), Dionisio Tiburcio (piano). Lugar: Club de la Fuerza Aérea en Bogotá. Foto digital tomada de: http://monteria.co.tripod.com/sonora_cordobesa.html



del CDA como del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar. Así mismo, propone un desarrollo que comprende la construcción de reseñas documentadas de las agrupaciones estudiadas a partir de una pesquisa en documentos audiovisuales y escritos. También incluye una bitácora de actividades a manera de diario de campo. Por otra parte, se aportan diferentes transcripciones musicales de interés para el conocimiento de estas músicas y artistas. Al final del documento se encuentran las conclusiones, la bibliografía, la tabla de imágenes y los anexos.

La metodología del proyecto se desarrolló de acuerdo con las siguientes actividades:

El primer paso fue recibir una inducción en el manejo de la base de datos SIRES (Sistema de Información de Registros Sonoros), donde se aloja la información del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar. Esta inducción trató temas como sus posibilidades de acceso, organización y catalogación de la información. También incluyó el manejo de los recursos técnicos disponibles en el CDA para la digitalización de audio (software y equipos).

Posteriormente, se realizó la búsqueda de los discos encontrados en el catálogo en los estantes del archivo para llevar a cabo los procesos de digitalización y las ampliaciones en la catalogación en relación con las tres agrupaciones seleccionadas: 168 piezas de Pedro Laza y sus Pelayeros, 126 de Los Corraleros del Majagual y 43 de la Sonora Cordobesa. El proceso continuó con la preparación (limpieza y almacenamiento de los discos), digitalización y catalogación del material discográfico, siguiendo los lineamientos establecidos en las anteriores etapas de intervención a la colección y que están consignados en el artículo “Abriendo puertas al conocimiento de la discografía popular latinoamericana y colombiana del siglo XX, a partir de una intervención en catalogación y preservación de la colección sonora” (2010), de Gloria Millán Grajales; por último, se realizaron las transcripciones musicales de una selección de las piezas digitalizadas unas a score completo del ensamble de vientos,



Fig. 3. Pedro Laza Gutiérrez. Foto tomada de *Colombia Musical: una Historia, una Empresa*, de Discos Fuentes, 1996.

otras del guión melódico y del cifrado armónico o de partes instrumentales sobresalientes.

Todos estos pasos se registraron en una bitácora de actividades de la pasantía. Este diario de campo está organizado en ítems tales como fecha, actividades realizadas, dificultades, hallazgos y propuestas. La bitácora permitió a los pasantes cubrir la necesidad de organizar la información relativa a una experiencia inédita en la Facultad de Artes ASAB, pues esta fue la primera oportunidad en la cual se desarrolló una labor de esta clase. Además, fue una fuente importante para evaluar la tarea cumplida en cada jornada, visualizando nuevas herramientas, necesidades y caminos a seguir para el buen logro del trabajo. Finalmente, se elaboraron reseñas de las agrupaciones y artistas seleccionados para el desarrollo de la pasantía.

Entre los aportes más importantes de esta pasantía está la digitalización de la

Tabla 1. Información relacionada con la digitalización de los discos de las tres agrupaciones estudiadas.

Agrupación	Registros Sonoros Base de Datos SIRES	Registros Utilizados en la pasantía	Número de Discos			Registros Sonoros Digitalizados
			33 rpm	45 rpm	78 rpm	
La Sonora Cordobesa	43	39		3	17	34
Pedro Laza y sus Pelayeros	165	152	1	6	70	143
Los Corraleros de Majagual	126	124	4	1	59	118

totalidad de discos correspondientes a las tres agrupaciones seleccionadas. De todas ellas quedaron archivos de audio en mp3 y fotografías JPG, los cuales, dada la extensión del trabajo, aparecen en los anexos.

En el CDA reposan los archivos de audio digitalizados en formato WAV y Mp3. Los datos de la digitalización de los discos de cada una de las agrupaciones están relacionados en el cuadro de arriba.

Otro aporte de igual relevancia, fue la elaboración de reseñas documentadas de las agrupaciones escogidas para el desarrollo de la pasantía que surgió la necesidad de comprender más a fondo a los artistas que protagonizaron las grabaciones que se digitalizaron, a través de las cuales se quiso ilustrar el panorama y la importancia que la música tropical comercial tuvo en Colombia desde mediados del siglo XX. La consulta bibliográfica relacionada con estas agrupaciones evidencia que existe muy poco material escrito al respecto, siendo el libro *Colombia musical: una historia, una empresa*, de Discos Fuentes, uno de los más consultados. . Por otro lado, fue necesario hacer búsquedas en la *web* que arrojaron tanto el acceso a portales temáticos, como a material documental producido a través de series de televisión, en canales nacionales y regionales, como Telecaribe y en periódicos locales. .

Las transcripciones realizadas son otro de los aportes significativos del trabajo de grado. Se realizaron seis transcripciones musicales de piezas musicales seleccionadas a partir de las digitalizaciones, considerando que estas

evidencian plenamente la riqueza interpretativa, la sonoridad y el formato de una banda de viento sabanera. Las siguientes imágenes son un extracto de dos transcripciones en score completo de los instrumentos de viento.

Cada uno de los aspectos desarrollados en el trabajo de la pasantía tuvo un carácter formativo importante. Tuve la oportunidad de aprender en diversos campos. En lo musical, profundicé en mis conocimientos acerca de la música tropical colombiana, pudiendo apreciar su belleza, su significado y sus aportes a la construcción de las músicas populares del país y del continente. También comprendí mucho mejor su lenguaje, valorando la actividad de sus creadores y de sus intérpretes.

En lo práctico, tener acceso al material documental y a los equipos existentes en el CDA me abrió nuevas perspectivas y panoramas relacionados con el quehacer musical. Me hizo consciente de la importancia de la conservación y la difusión de la memoria sonora del país. Me permitió valorar los trabajos de investigación realizados previamente en los terrenos de la catalogación, la conservación y la digitalización por parte del Grupo de Investigación Archivo Sonoro Antonio Cuéllar en cabeza de la maestra Gloria Millán Grajales, y la necesidad de darle continuidad a estos procesos que requieren de constancia y que son a largo plazo. Como miembro de la comunidad ASAB, me siento privilegiada por contar con esta colección.

En el proceso de elaboración de reseñas de las agrupaciones fue evidente que las

Porro

$\text{♩} = 90$

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Baritone (T.C.) 1

Baritone (T.C.) 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Bar. 1

Bar. 2

Fig. 4. Fragmento de la transcripción del porro *San Carlos*, de E. Guerra, en versión de la Sonora Cordobesa.

Chili
(Calypso)F. Gregori
Versión: Pedro Laza y sus Pelayeros

$\text{♩} = 180$

Clarinet in Bb

Alto Sax

Trumpet in Bb

Baritone (T.C.)

Tuba

Bb Cl.

A. Sax

Bb Tpt.

Bar.

Tuba

Fig. 5. Fragmento de la transcripción del calypso *Chili*, de F. Gregori, en versión de Pedro Laza y sus Pelayeros.

fuentes escritas acerca de la música tropical en Colombia son muy limitadas y existe una gran necesidad de investigar y producir textos fundamentados en documentación confiable, que permitan dimensionar y proyectar la importancia de estas expresiones musicales en el contexto de nuestra formación como músicos y para la cultura del país.

La indagación realizada para este trabajo es sobre la música, ya que se hizo una aproximación desde la teoría, la historia, la conservación, la catalogación y la difusión de un material sonoro. La música popular grabada tiene función social, importancia histórica y valor simbólico y musical para el país. La música popular colombiana contenida en la colección Antonio Cuéllar merece seguir siendo preservada para su conocimiento y estudio por las generaciones futuras.

Referencias

- Millán, G. (2010). Aportes a la documentación musical del coloquio: El sentido de la documentación en las artes. *Revista A Contratiempo No.19*. Bogotá D.C. Edición electrónica. Consultado el 1 de julio de 2014. Disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/ediciones/revista-19/articulos/aportes-ala-documentacion-musical-del-coloquio-el-sentido-de-la-documentacion-en-las-artesseptiembre.html>
- Millán, G. (2010). Abriendo puertas al conocimiento de la discografía popular latinoamericana y colombiana del siglo XX, a partir de una intervención en catalogación y preservación de la colección sonora. *Revista A Contratiempo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Millán, G. (2014). *Recordar es vivir. Antonio Cuéllar: coleccionista de "música antigua"* (tesis de Magíster en Estudios Culturales). Bogotá: Departamento de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Colombia.
- Peláez, O. y Jaramillo, L. F. (1996). *Colombia Musical Una Historia Una Empresa, Discos Fuentes*. Medellín, Colombia.
- Silva, C. M. (2015). *Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual y la Sonora Cordobesa en la colección Antonio Cuéllar: digitalización, catalogación y transcripción*. Bogotá: (inédito) Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/4499/SilvaCastroClaudiaMarcela2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Universidad de los Andes. *La industria musical en Colombia a través del Lente - Fotógrafos Antioqueños (1928 - 1980)*. <https://live.eventtia.com/es/industriamusicalcolombiana>



Fig. 6. Los Corraleros de Majagual. Arriba, de izq. a der.: Edilberto Benítez, Chico Cervantes, Neil Benítez, Lucho Pérez, Tomás Benítez y Mario Londoño. Abajo, de izq. a der.: Gilberto Benítez, Carmelo Barraza, Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez. Foto tomada de *Colombia Musical: una Historia, una Empresa*, de Discos Fuentes, 1996.

OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL DIPLOMADO DE FORMACIÓN MUSICAL NIVEL MEDIO 2017 MINISTERIO DE CULTURA REGIÓN CARIBE, MORROA, SUCRE

Estefanía Puello Guevara*
Efraín Franco y Paola López**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá (Colombia)
Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales
Énfasis en Interpretación. Percusión

Resumen

Este artículo describe el proceso de recolección, sistematización y análisis de la información obtenida en el Diplomado de Formación Musical Nivel Medio, realizado en la Región Caribe, Morroa (Sucre), durante el segundo semestre de 2017. El análisis de información del trabajo de grado se direccionó a resolver cuatro preguntas de investigación que suscitaron conclusiones importantes sobre las tensiones entre la propuesta institucional, la propuesta del asesor y las prácticas musicales de los maestros participantes, las pedagogías de los maestros, la inclusión de sus

métodos de enseñanza por parte del asesor encargado y el nivel al que corresponde el diplomado. De esta manera se corroboró el impacto del componente de formación del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), que ha beneficiado a muchos maestros de diversas regiones y, por ende, a las escuelas donde trabajan, a sus estudiantes y a la pedagogía musical en el país. Adicionalmente hago una reflexión sobre todo el proceso y cómo este ha incidido de manera positiva en mi vida personal y profesional.

Introducción

El trabajo de grado titulado *Observación, descripción y análisis del Diplomado de Formación Musical Nivel Medio 2017, Ministerio de Cultura, Morroa, Sucre*, del Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM) de la Facultad de Artes ASAB, surge, en gran medida, de un interés que se despertó en mí mientras cursaba la carrera, puntualmente por haber tomado la electiva Pedagogía para la Iniciación Musical, dictada por el maestro Efraín Franco, donde pude darme cuenta de mis aptitudes para la

pedagogía y empapar me de metodologías muy diversas y divertidas para enseñar música, siendo muchas de ellas parte de la tradición de varias regiones de Colombia. Como es una electiva práctica, no solamente pude aprender de la cátedra y experiencia del maestro, sino que tuve varios espacios para proponer y dirigir actividades, al igual que mis compañeros de clase; esto fue fundamental para descubrir el gusto por la pedagogía musical. Adicionalmente, influyó mucho la profesión de mi madre, Adriana Guevara, músico profesional y docente de música durante más de 30 años; su guía, conocimientos y apoyo fueron fundamentales durante todo el proceso. El maestro Franco fue quien me informó sobre

* Egresada del PCAM, Maestra en Artes Musicales.

** Directores de trabajo de grado.

los Diplomados de Formación Musical del Ministerio de Cultura; sin pensarlo dos veces, decidí inscribirme, escogiendo como destino la regional Caribe, pues al ser hija de padre costeño y madre bogotana, ambos percusionistas, desde pequeña tuve acercamiento a la cultura y el folclor de la Costa Caribe.

Desde el PCAM se establecieron cuatro preguntas de investigación para el diplomado de Nivel Medio:

¿Qué tensiones se evidencian entre la propuesta institucional (lineamiento y propuesta del asesor) y las prácticas musicales y pedagógicas de los participantes?

¿Cómo son las interacciones pedagógicas?

¿Qué tanto se tienen en cuenta otros formatos y prácticas por parte del asesor?

¿En la práctica, a qué nivel de formación corresponde el diplomado impartido?

Al finalizar los tres módulos del diplomado, se realizó la recolección, sistematización y análisis de toda la información obtenida y, con ello, se direccionó el trabajo a responder de manera más profunda las dos primeras preguntas de investigación ya mencionadas. Teniendo en cuenta lo anterior, este artículo pretende dar un panorama sobre las tensiones y las interacciones pedagógicas en la Regional Caribe, exponer las conclusiones importantes del documento y, para finalizar, presentar una reflexión sobre el impacto que ha tenido este trabajo en estos tres años, desde el momento en que decidí participar en el diplomado, hasta el día de hoy.

Las preguntas de investigación mencionadas anteriormente fueron transformándose durante el desarrollo del diplomado, cambios que obedecieron al enfoque y al tipo de información recolectada por nosotros, los estudiantes. Al tener las cuatro preguntas de investigación definidas, se planteó el objetivo general: Recolectar, sistematizar y analizar la información obtenida en el Diplomado de Nivel Medio, realizado en la Región Caribe, Morroa (Sucre), durante el segundo semestre de 2017,

con el fin de estructurar un documento que permita desarrollos investigativos ulteriores y contribuya a la cualificación del Componente de Formación del PNM. Existe la expectativa dentro del Proyecto Curricular de generar un macro-proyecto de investigación que continúe con el procesamiento de la información recogida en los tres diplomados y en todos los trabajos de grado realizados en torno a ellos. Por esta razón, este trabajo de grado pertenece a la modalidad Investigación-Innovación, ya que implica el vínculo del estudiante a un proyecto final que cumpla con el objetivo institucionalizado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC) o la Unidad de Investigación de la respectiva facultad, de garantizar la formación en investigación de los alumnos. La metodología desarrollada en este trabajo de grado tuvo un enfoque cualitativo y se adelantó en un periodo de dos semestres. En el primero, se alternó semana a semana con dos tutores, el pedagogo musical Efraín Franco y la antropóloga Paola López; en el segundo, el grupo de estudiantes se dividió en dos y cada tutor se encargó de asesorar tres trabajos de grado. En primera instancia, se hizo una revisión general del documento *Lineamientos de formación musical* (Ministerio de Cultura, 2015), como marco conceptual de la sistematización, de manera que lográramos entender las dinámicas sobre las que se habían cimentado los mismos y familiarizarnos con sus propuestas y contenidos. Hasta ese momento, solamente estaba publicado el texto del nivel de iniciación, así que, sobre ese, se hizo la contextualización.

Los estudiantes inscritos en el diplomado recibimos talleres de inducción a la etnografía con la antropóloga Paola López, con el objetivo de conocer y apropiarse algunas herramientas de observación, sistematización e investigación. Además de la lectura y socialización del libro *La etnografía, método, campo y reflexividad*, de Rosana Guber, realizamos actividades prácticas de observación dentro de las instalaciones de la universidad; después de escoger un lugar y una población

específica para trabajar, se tomaron notas cortas, por medio de palabras o frases, que luego se desarrollaron y se organizaron con la tutora, siguiendo el modelo de los diarios de campo: una columna para la descripción y otra para las apreciaciones personales.

Se cumplió con la asistencia a los tres módulos del Diplomado de Nivel Medio (cada uno con tres días presenciales), en los que se participó activamente y se trabajó en la recolección de material audiovisual en todas las sesiones. Adicionalmente a esto, se tomaron notas de soporte, dentro y fuera del aula de clase, que luego servirían como insumo para la construcción de los diarios de campo. La tutora López orientó la redacción y el enfoque de los diarios de campo; además, se hizo un primer acercamiento a la identificación y selección del material pertinente para el posterior desarrollo de las preguntas de investigación. El trabajo con el maestro Franco se centró, inicialmente, en el análisis de las actividades musicales pedagógicas y, posteriormente, en la resolución de las preguntas de investigación, teniendo en cuenta las particularidades de la información recopilada por cada estudiante en su regional. Se hicieron seis entrevistas –cinco a maestros participantes y una al asesor– pero, para el trabajo, se escogieron solo tres de los maestros, para un total de cuatro entrevistas.

Gracias a que establecí una buena comunicación con el asesor Gustavo González, tuve la oportunidad de acceder a las tareas desarrolladas por los maestros participantes (videos, bitácoras y algunos planes de estudio), insumos que me brindaron una amplia perspectiva acerca de su quehacer pedagógico. Se realizó una descripción detallada de cada video y un análisis, cruzando la información audiovisual con lo propuesto en las bitácoras hechas por los maestros.

Finalmente, se efectuó un ejercicio de análisis transversal de la información con base en las preguntas de investigación. Los diarios de campo, videos de las sesiones de los diplomados, videos y bitácoras de los

maestros y las entrevistas, se cruzaron con los lineamientos de los tres niveles, observando las interacciones resultantes.

Al tener una mirada más amplia de toda la información recopilada y analizada, se consolidó la estructura del trabajo, el cual se divide en tres partes.

Diarios de campo

Es conveniente anotar que, en la mayoría de trabajos de investigación en ciencias sociales, los diarios de campo forman parte de la sección Anexos del documento; aún más, en algunas investigaciones no se incluyen dichos diarios sino el resultado de su procesamiento por parte del investigador. En el caso particular de este trabajo de grado, se ha planteado, junto con el tutor, la conveniencia de incluir dentro del cuerpo del documento los contenidos mencionados, ya que se considera que son información primordial para la comprensión del texto y también porque a la organización de los mismos, para su presentación a los lectores, se le dedicó un tiempo considerable. Además, se estiman relevantes debido a que en la carrera de música no existe un área específica dentro del pénsum que prepare para desarrollar trabajos y aplicar metodologías de investigación de esta índole, lo cual convierte a la observación y la descripción en el ejercicio central a comunicar.

Preguntas de investigación

Teniendo en cuenta el volumen y pertinencia de la información obtenida, se desarrollaron tres de las cuatro preguntas de investigación, profundizando un poco más en dos de ellas, la primera y la segunda.

¿Qué tensiones se evidencian entre la propuesta institucional (Lineamientos y propuesta del asesor) y las prácticas musicales y pedagógicas de los participantes?

De esta pregunta surgen seis tensiones importantes: trabajo vocal, dinámicas de lectoescritura y análisis, dinámicas con manejo de tecnologías, aceptación e

inclusión de músicas ajenas a la región, implementación de los lineamientos vs. exigencias de las escuelas de música, y la deserción de los maestros participantes.

¿Cómo son las interacciones pedagógicas?

De esta pregunta surgen los siguientes ítems: propuestas metodológicas del asesor, percepción de los maestros frente al *jam* y aprendizajes entre participantes.

Conclusiones

Aquí se muestra una síntesis de los aspectos más importantes de la investigación y una pequeña reflexión sobre el aprendizaje a nivel personal.

Adicional al cuerpo del trabajo expuesto anteriormente, nombraré cuatro elementos importantes que incluye el documento: el Marco Referencial, que describe a grandes rasgos los tres documentos de *Lineamientos de Formación Musical*, con el fin de contextualizar al lector y hacer evidentes las particularidades de cada nivel, iniciación, básico y medio. Un cuadro con la información de origen y formación musical de todos los maestros participantes. Análisis de las actividades y bitácoras realizadas por cuatro de ellos. Y, por último, en los anexos se encuentra la tabla con la información de los vídeos grabados en las tres sesiones y cuatro entrevistas, una al asesor y tres a maestros participantes.

Tensiones

Trabajo vocal. La mayoría de los maestros que participaron en el diplomado, al cantar, presentan falencias a nivel de afinación. Es posible que esto se deba a varios factores, por un lado, al ser la mayoría de ellos instrumentistas del formato de banda pelayera, el canto no hace parte de su práctica musical habitual; tampoco se ven en la necesidad de trabajar el eje vocal con sus estudiantes porque la parte melódica la trabajan directamente en el instrumento. Por otro lado, muchos de ellos no tienen mane-

miento para apoyar la afinación. A pesar de que las formas musicales de *quodlibet* y canon se proponen desde los *Lineamientos de Iniciación Musical*, los maestros no las usan. En el primer módulo, el asesor dirigió un *quodlibet*, práctica en la que se evidenció que los maestros conocen y entienden la dinámica, pero hay dificultades en la afinación. En los Lineamientos de Nivel Básico se plantea el uso de *quodlibet* con repertorio de cada formato; pienso que esta podría ser una buena alternativa para que tanto los maestros como sus alumnos se sientan identificados y el aprendizaje sea más ameno. Independientemente de sus falencias en este aspecto y su elección de usar o no canon y *quodlibet*, por comentarios durante el diplomado y en todas las entrevistas que hice, sin excepción, los maestros manifestaron mucho interés por adquirir herramientas de técnica vocal, tanto para sus procesos musicales individuales, como para la enseñanza de los mismos.

La segunda tensión se dio frente a las **dinámicas de lectoescritura y análisis**. Los maestros no están acostumbrados a sistematizar sus prácticas de manera escrita, les cuesta un poco plasmar con palabras su quehacer y los que están interesados en adoptar las bitácoras como herramientas pedagógicas son minoría. Durante los tres módulos se le dedicó mucho tiempo a la lectura grupal, proyectando la imagen en un *video beam*, a la construcción de bitácoras, de la misma manera, y al trabajo en los planes de estudios, de manera grupal. A medida que los módulos se volvieron más teóricos, los maestros comenzaron a ausentarse de manera intermitente con mayor frecuencia. Gracias a las entrevistas realizadas, pude corroborar lo que inferí durante las sesiones por el lenguaje corporal de muchos: ellos prefieren el trabajo práctico sobre el teórico. No por esto se debe obviar esta parte tan importante en un proceso pedagógico, pero, en definitiva, el manejo del tiempo puede ser mejor, y esto aplica no solo para las dinámicas de lectoescritura, sino a nivel general. Es necesario organizar mejor

la duración y el orden de las actividades para lograr un balance entre lo teórico y lo práctico.

Las **dinámicas con manejo de tecnologías** chocaron en un primer encuentro, pues los recursos fueron insuficientes y sólo unos pocos maestros pudieron participar directamente con las herramientas tecnológicas (computador, software de escritura musical y grabación). El ejercicio duró mucho tiempo y, como el promedio de edad de los maestros es de más de 40 años, la mayoría de ellos no están familiarizados con estas tecnologías. Sin embargo, hacer un registro de audio por medio de Pro Tools fue una constante durante todo el diplomado y, por lo tanto, más maestros tuvieron la oportunidad de acercarse y aprender un poco más de estas herramientas; de hecho, dos de ellos se motivaron a comprar una interfaz para usarla en sus clases.

La creación colectiva por medio de la improvisación y el *jam* fue una dinámica predominante. El formato de músicas urbanas tiene la característica de ser adaptable a muchos géneros y subformatos por lo que se interpretó una variedad de estilos musicales. Algunos de ellos tuvieron mejor aceptación que otros, lo que derivó en otra tensión, **la aceptación e inclusión de músicas ajenas a la región**, que, como ya lo mencioné y corroboré en las entrevistas, generó resultados muy positivos al sacar a los maestros de su zona de confort. Esto los hizo ver que es posible usar elementos de otras músicas para fortalecer habilidades musicales como la improvisación (instrumental, vocal, corporal), el oído armónico, el manejo de métricas diferentes a las de su tradición, etc. Además de impulsar mejoras a nivel musical de los maestros y brindarles una herramienta tan versátil para el trabajo con sus alumnos, algo que me parece muy importante rescatar es que el asesor González nos hizo reflexionar sobre la importancia y la riqueza de la creatividad, y la capacidad que todos tenemos para componer y hacer arreglos con las herramientas que tengamos al alcance.

La **implementación de los Lineamientos vs. las exigencias de las escuelas de música** plantea la problemática de algunas instituciones estatales, como las Casas de la Cultura, que exigen resultados musicales, traducidos generalmente en el montaje de un repertorio específico, sin tener en cuenta todo el trabajo que esto implica y las consecuencias negativas de pasar por encima de los procesos de los estudiantes.

Por último, se evidenció la tensión frente a la **deserción de los maestros participantes**, que ha sido un patrón recurrente en muchos diplomados de formación musical, en gran medida, debido a la negación de permisos por parte de las instituciones donde laboran algunos; esto es lamentable para la continuidad de estos procesos. En esta regional, dos de los maestros asistieron únicamente al primer módulo.

Interacciones pedagógicas

Parte importante del trabajo gira en torno a las prácticas pedagógicas de los docentes, las cuales pude visibilizar y analizar gracias al acceso que tuve a sus videos, bitácoras y algunos planes de estudio. Hice un análisis específico de cada video y unas reflexiones generales. De manera global, referencio las más importantes. Repetición de dinámicas propuestas por el asesor donde solo una minoría de quienes decidieron hacerlo nutrieron la dinámica con elementos propios. Problemas de afinación y de manejo de tecnología, ya mencionados; este segundo problema se nota en la falta de edición de absolutamente todos los videos y en que, para cumplir con el límite de cinco minutos, muchos de ellos presentaron procesos incompletos. Finalmente, se evidencia una falencia de algunos maestros al no buscar estrategias para corregir errores bastante notorios de manera inmediata y, adicionalmente, en que no son autocríticos en las bitácoras con los resultados obtenidos. Los casos en los que escogieron dinámicas diferentes a las propuestas por el asesor, en general, resultaron interesantes, con mayor fluidez a nivel pedagógico y mejor nivel musical.

Conclusiones y reflexiones

El desarrollo de este trabajo de grado permite que tanto el PCAM como el Ministerio de Cultura mantengan una retroalimentación constante de los diplomados, de los documentos de lineamientos, del trabajo de los asesores, y entiendan cómo inciden en la labor de los maestros de las escuelas municipales de diversas regiones del país y, por ende, en sus estudiantes, todo lo anterior con el fin de cualificar cada vez más el componente de formación del PNMC. Permite conocer de primera mano las problemáticas de las escuelas municipales de música de cada maestro participante. Consigna de manera detallada un abanico amplio de dinámicas pedagógicas propuestas por el asesor y los maestros participantes. Uno de los objetivos a largo plazo más importantes es lograr que los maestros aprendan a mirarse y a reflexionar dentro de su quehacer pedagógico; que puedan plasmar en palabras qué hacen y cómo lo hacen.

Haber cursado el diplomado con tan pocas sesiones presenciales y, por supuesto, haber sistematizado y analizado todo lo ocurrido allí, me brindó un panorama de la pedagogía musical de la región Caribe de nuestro país. Conocer de primera mano la metodología del asesor Gustavo González cambió mi percepción sobre la creación musical, el rol del maestro, quien no siempre debe ser el director o, como decimos de manera coloquial, “darlo todo masticado”. El docente debe generar espacios donde el estudiante descubra por sí mismo y cree con los conocimientos y herramientas que tiene a la mano. Desafortunadamente, en los entornos académicos musicales se genera el miedo al error. Muchas veces, al tocar un solo, pensaba en no equivocarme; luché bastante tiempo de la carrera con el pánico escénico y, poco a poco, me di cuenta de que no era la única en esta situación y que cada persona manifiesta de manera diferente este problema, siendo más notorio en unos casos que en otros. Muchas de las dinámicas planteadas por el asesor y el hecho de compar-

tir con los maestros participantes, me ayudaron a enfrentar algunas de mis inseguridades y miedos como músico; comencé a ver la música desde otra perspectiva y a creer más en mí.

Desde hace algunos años comencé a desarrollar un profundo interés por las músicas tradicionales de Colombia, especialmente de las dos costas, y esa fue la razón principal para haber escogido esa regional. Sin duda, esta experiencia potenció mi inquietud por aprender de ellas en su territorio de origen.

Gracias a la buena relación que entablé con el asesor, en el año 2019 comencé a trabajar como docente del grupo de iniciación musical (niños de 6 a 8 años), en su fundación artística. Esta fue mi primera experiencia como profesora de manera grupal. A pesar de que en la fundación la intensidad horaria del programa es de una clase semanal y el periodo es de un semestre, lo que representa aproximadamente 16 sesiones, fue un proceso extremadamente enriquecedor y pude poner a prueba las herramientas aprendidas en el diplomado y en la electiva Pedagogía para la Iniciación Musical, mencionada anteriormente. Los resultados de la muestra final fueron muy buenos y lograron emocionar a los niños, los padres de familia, a los demás maestros de la fundación y, por supuesto, a mí. Actualmente sigo ejerciendo mi labor allí.

Desde el presente año comencé a trabajar como docente de música en un colegio privado, donde me enfrenté por primera vez a dictar clases a niños y jóvenes de diversas edades, desde prekinder hasta grado once. Al principio tenía algo de ansiedad, en especial con los cursos de bachillerato, ya que no tenía experiencia con esas edades; afortunadamente, con el paso del tiempo, he logrado sentirme muy cómoda con todos los cursos. El colegio es pequeño y, a pesar de no ser un plantel musical, cuenta con siete docentes de música; cada uno se encarga de dictar un instrumento: piano, violín (dos maestros), vientos (saxofón, flauta travesa y clarinete), canto, guitarra-bajo (un docente), y percusión. He podido

nutrir de manera significativa el repertorio de actividades pedagógicas y, considerando que la mayoría de los alumnos de percusión no cuenta con el instrumento, en este periodo de educación virtual la base de mi trabajo ha sido la percusión corporal y no convencional, que desde siempre me han parecido herramientas muy valiosas dentro de la pedagogía musical.

Justo ahora que estamos atravesando esta crisis sanitaria a nivel mundial y muchos hemos tenido que asumir la comunicación virtual para estudio, trabajo, relaciones personales, etc., hemos aprendido a valorar aspectos de la vida que antes de la pandemia pasaban desapercibidos, pues eran parte de la normalidad. Si bien es cierto que los momentos de crisis son catalizadores de habilidades como la creatividad, la recursividad y la solidaridad, entre otras, que se ha puesto de moda la palabra “reinventarse” y el mundo entero ha tenido que adaptarse y solucionar muchos asuntos de la mejor manera, también es cierto que nos hemos dado cuenta de que hay muchas cosas que sencillamente no se pueden realizar en la virtualidad. Hablando específicamente de los diplomados, teniendo en cuenta que el Ministerio de Cultura abrió la posibilidad de hacerlos de manera virtual tiempo antes de la pandemia y a pesar de que cumplen con el objetivo de brindar la información a muchas personas que por algún motivo no tengan la facilidad económica o de tiempo para desplazarse en su región o viajar a otra, que es algo positivo, me parece pertinente resaltar que, en la virtualidad, se pierden componentes adicionales a la cátedra impartida por el asesor, que enriquecen notablemente la experiencia y que solo son posibles de manera presencial, como las charlas informales y los espacios extra-curriculares de integración, pues permiten entrar en un ambiente de confianza, desinhibición y sinceridad que no siempre se da en los espacios académicos. Es en lo presencial donde más fácilmente se hacen conexiones e incluso se generan lazos de amistad. Una prueba de ello es que aún me comunico con

algunos de los maestros del diplomado y sé que también ese es el caso de varios de mis compañeros de la universidad que estuvieron en otra regional. Esto me hizo pensar que, si hubiese cursado el diplomado de manera virtual, seguramente no habría llegado a tener empatía con el maestro Gustavo González y, probablemente, tampoco habría tenido la oportunidad de trabajar en su fundación.

Sin duda, haber escogido el diplomado como mi trabajo de grado fue una de las experiencias más enriquecedoras de mi carrera en la ASAB. Fue una catapulta que me impulsó a desarrollar habilidades que no sabía que tenía, a enfrentar miedos y experimentar la música desde un ambiente menos rígido. Pude abrir mi mirada a la situación de muchos músicos, educadores y estudiantes del país. Conocí personas supremamente valiosas, por quienes siento mucha admiración y agradecimiento. Y salí de la universidad con herramientas suficientes para afrontar un empleo como el que tengo hoy en día.

Referencias

- Ministerio de Cultura. (2015). *Lineamientos de Iniciación Musical*. Bogotá.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Lineamientos de Nivel Básico*. Bogotá.
- Puello, E. (2018). *Observación, descripción y análisis del Diplomado de Formación Musical Nivel Medio 2017* Ministerio de Cultura. Región Caribe – Morroa, Sucre. Bogotá: inédito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/23282/PuelloGuevaraEstefania2018.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Subcomité de Trabajos de Grado del PCAM. (2016). *Guía práctica de trabajos de grado*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

ANÁLISIS DE 2 OBRAS DE LA BANDA ANIMALS AS LEADERS Y APORTES INTERPRETATIVOS PARA LA GUITARRA ELÉCTRICA DENTRO DEL CONTEXTO DEL DJENT

Juan Camilo Merchán Ríos*

Ricardo Barrera Tacha**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Colombia)

Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales

Énfasis en Interpretación. Guitarra Eléctrica

Resumen

El presente artículo describe el proceso investigativo y las conclusiones que surgen en el trabajo de grado, el cual tuvo como objeto de estudio al guitarrista Tosin Abasi, de la agrupación Animals as Leaders, analizando las diversas técnicas de guitarra que emplea –una de las principales, el *double thumb* o *thumping*–, el sonido que posee y el contexto en el que desarrolla

su obra, el cual es el subgénero o estilo *djent*, con el fin de ver qué aportes interpretativos representan al guitarrista contemporáneo. Junto con esto, este artículo adjunta una breve reflexión fruto de todo el proceso, enfocándola en la validez del virtuosismo, centrado en cómo lo utiliza el mencionado Abasi, como herramienta para el intérprete de hoy.

Introducción

El trabajo de grado *Análisis de 2 obras de la banda Animals as Leaders y aportes interpretativos para la guitarra eléctrica dentro del contexto del djent*, desarrollado para el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB, es el resultado de la experiencia personal de retomar los géneros y las expresiones musicales que, en este caso, fueron las que me motivaron a escoger la música y la guitarra eléctrica como carrera. Dichas expresiones y géneros fueron el rock y el metal progresivo y dentro de estos se eligió, el subgénero *djent*, un movimiento del metal progresivo que ha ganado mucha notoriedad, y como exponente de este se seleccionó la banda Animals as Leaders, la cual se convertiría en el eje fundamental del trabajo; y ya que se hizo desde la perspectiva de la guitarra eléctrica, el enfoque fue, justamente, en el guitarrista principal, Tosin Abasi.

Al llegar a este intérprete y ver el sonido, la técnica y la manera de ejecutar el instrumento, surgieron las preguntas que llevaron a la realización de este análisis: ¿Estas técnicas son pertinentes para el guitarrista moderno? ¿En qué podrían enriquecer su práctica musical? ¿Qué clase de reto representa para el guitarrista moderno abordar estos temas? ¿Hay suficientes documentos escritos o audiovisuales que expongan o analicen la obra del guitarrista en cuestión? ¿Esos documentos están disponibles para personas de este país?

El presente artículo pretende mostrar el proceso que se llevó a cabo para desarrollar el trabajo en cuestión, junto con una reflexión al respecto, producto de este mismo proceso. Por lo tanto, su estructura es la siguiente. En primer lugar, se tendrán en cuenta aspectos generales como la modalidad de monografía escogida, y se presentarán el objetivo general, la metodología y la estructura formal. En segundo lugar, se hablará de las características más relevantes del contenido, referentes al

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Director de trabajo de grado.

guitarrista, sus antecedentes y contexto, los aspectos más importantes de las obras analizadas y las conclusiones y principales aportes que este estudio arrojó. Finalmente, se hará una reflexión sobre el proceso, tanto de la realización del trabajo como del presente artículo, y de cómo se proyecta en mi vida personal.

Aspectos Generales

Todas las temáticas esbozadas en las preguntas formuladas antes condujeron al objetivo del trabajo, el cual involucra el proceso investigativo y su propósito: Analizar 2 obras de la banda Animals as Leaders con el fin de comprender qué retos técnicos y aportes interpretativos representan para el intérprete.

La modalidad de trabajo que se consideró pertinente fue la de monografía, debido a que las preguntas mencionadas requieren de un proceso de investigación y análisis sobre cada uno de los aspectos que pudieran contribuir a la respuesta de las mismas, mencionando también que fue una investigación sobre la música, en la que esta es objeto de observación y análisis, pero el autor no interviene en ella directamente.

La metodología para llegar al fin esperado fue de tipo cualitativo, porque a partir de la transcripción y el examen posterior se destacaron los elementos significativos de las piezas seleccionadas para este trabajo y las técnicas del instrumento usadas y pertinentes.

El primer paso fue investigar sobre el contexto en el que esta banda actúa, empezando por el subgénero en el que se le puede catalogar. El término *djent* fue el punto de partida para abordar la investigación, lo que conllevó a averiguar sobre bandas que se encuentran dentro de esta categoría o que se consideran, por ellos mismos o por los críticos, como parte de este estilo o subgénero; así mismo, se procedió a indagar en revistas, foros y sitios web sobre el término, su origen y sus particularidades. Un proceso similar se llevó a cabo con la banda en cuestión, Animals as Leaders, al realizar la escucha de la mayor cantidad posible de su

discografía, averiguar su nacimiento, cómo se desenvuelve dentro del *djent* y sus particularidades en contraste con otras bandas similares. Previamente, se señalaron de manera preferente medios digitales que fueron un insumo importante debido a que, tanto la banda como el *djent*, son recientes y la mayor cantidad de información importante se puede encontrar en la web, por ejemplo, entrevistas por parte de revistas digitales a miembros de la banda o a otros exponentes del subgénero, como es el caso de la hecha por *guitarmessenger.com* a uno de los mayores exponentes del *djent*, Misha Mansoor (Mansoor, 2010). Igualmente, en medios digitales se pueden encontrar tutoriales del mismo Tosin Abasi, conciertos en vivo, vídeos de clínicas, talleres o *workshops* (Abasi, Opinion of Djent, 2012), sitios de descarga de contenido oficial de la banda, etc., sin mencionar las plataformas de *streaming* donde se pueden escuchar las canciones de la agrupación.

Posteriormente, se procedió a la escucha de la obra completa de la banda, haciendo un análisis general para determinar los temas que podrían ser adecuados para el estudio. Gracias a esta escucha, se seleccionaron los temas *CAFO* y *The Woven Web*.

Finalmente, para que este análisis se hiciera de manera más efectiva, el baterista Camilo Ortegón colaboró con el trabajo, sacando los temas, con el fin de ensamblarlos junto conmigo, apropiar estas nuevas técnicas y llegar a conclusiones no solo desde la observación sino desde la experiencia. Estos temas fueron posteriormente interpretados en vivo en mi concierto de grado, experiencia que también aportó al trabajo y a la proyección del mismo.

Conforme a todo el proceso que implicaba la investigación, surgió la propuesta de estructura del trabajo que mejor expusiera el contenido, el cual se divide en tres grandes capítulos:

- Antecedentes y contexto. Todo lo relacionado con las influencias de la agrupación, el contexto musical del género en el que se circunscribe la misma; el guitarrista prin-

Fig. 1. Integrantes de Animals as Leaders, de izquierda a derecha: Matt Gartska (baterista), Tosin Abasi (guitarrista principal), Javier Reyes (guitarrista secundario).



cipal, las técnicas que utiliza y su sonido (guitarra, procesamiento de señal, etc.).

- Análisis de las piezas. Este capítulo aborda las piezas de la banda escogidas, *CAFO* y *The Woven Web*, abarcando aspectos musicales generales como la forma y recursos armónicos, melódicos y rítmicos, pero resaltando especialmente los recursos técnicos que Abasi emplea.
- Conclusiones. Trata de responder a las preguntas que guiaron el trabajo y lo que podemos ver y apropiarse de lo que arrojaron los análisis y las observaciones de las piezas estudiadas.

Contenido y resultados

Contexto: Aspectos Relevantes

En el trabajo se concluye que las características del *djent* –término utilizado primeramente por el guitarrista de la banda Periphery (Mansoor, 2010)– provienen de dos subgéneros del metal. Principalmente, del metal progresivo, del cual toma elementos como métricas irregulares, cambios de métrica, polirritmias y progresiones armónicas poco usuales en el metal; y del metalcore, del cual toma otros como voces guturales o gritadas (*scream*), combinadas con voces limpias agudas, afinaciones en las guitarras y el bajo muy graves, sincronía de patrones rítmicos entre el bombo de la batería, la guitarra y el bajo, y el concepto de *breakdown*, que es una sección donde la

canción se reduce a elementos básicos, rítmica y melódicamente hablando, y el tempo se ralentiza de algún modo¹. Además, otro agente que fue influyente para el surgimiento del estilo es la banda Meshuggah, ya que, desde hace mucho, incorporaba los elementos vistos anteriormente, como la complejidad, sobre todo rítmica, del metal progresivo, y las afinaciones graves, las voces gritadas y los *breakdowns* del metalcore, pero de una manera tan particular que no los podemos clasificar en ninguno de los dos estilos; puede decirse que hacían *djent* desde antes de que el término existiera, solo que no eran tan populares en ese entonces y ninguna banda tocaba a la manera de ellos. Si se quieren ejemplos de cómo es la sonoridad del *djent*, es recomendable escuchar los trabajos de agrupaciones como Periphery, Veil of Maya, Vildhjarta, Monuments, Vitalism, The Contortionist, Tesseract, entre otras.

Luego, se propone hablar sobre la sonoridad de la agrupación dentro de este contexto. En primer lugar, es un conjunto instrumental, por lo que la banda no funciona en torno a una voz líder, sino al guitarrista principal Tosin Abasi. A lo largo de su discografía, han ido enriqueciendo su sonido, desde sonoridades más fuertes características del *djent* y metal, presentes en su álbum homónimo de 2009, hasta

1. *Breakdown* traduce del inglés “descompostura”. Si se quiere escuchar un ejemplo de este concepto, una referencia podría ser la canción *Domination* de la agrupación Pantera, en el minuto 3:51

sonoridades con guitarra clásica, como en el tema *The brain dance* del álbum *The madness of many* (2016), pasando de ser una banda enfocada primordialmente en la guitarra principal, a darle protagonismo a los demás miembros.

En cuanto a Tosin Abasi, el documento abarca aspectos como su sonido y las técnicas de guitarra que utiliza. Con relación al sonido, se puede apreciar bien cómo lo logra a través de entrevistas con diferentes medios enfocados a la guitarra, como la clásica *Rig Rundown* de la revista *Premier Guitar*, donde muestra con qué equipos e implementos consigue su sonido agresivo, pero, a la vez, muy claro y definido (Abasi & Reyes, *Rig Rundown: Animals as Leaders*, 2017).

En cuanto a las diversas técnicas que utiliza, las que se destacan en el trabajo son el *sweep picking*,² el *tapping*³ y, tal vez la más notable, el *thumping*, técnica muy similar al *double thumb* de los bajistas, que consiste en usar el pulgar como una plumilla, es decir, atacando hacia abajo y hacia arriba las cuerdas, dando más posibilidades rítmicas al intérprete y haciéndolas más interesantes al combinarla con otras técnicas (Abasi, 2016).

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, los temas que se escogieron como objeto

2. El *sweep picking* (por su traducción “barrido de plumilla”) es la ejecución con la plumilla a través de las cuerdas sin alternar el ataque, dando esa noción de “barrer” las cuerdas con la plumilla.

3. (*Tapping* = dar golpecitos o tapar) consiste en usar los dedos de ambas manos aplicando presión en el diapason, permitiendo que la guitarra suene sin atacarla con la plumilla o con la mano derecha pulsando las cuerdas, creando una sensación de sonido ligado más amplio y diverso.

de análisis fueron, como ya se mencionó, *CAFO* (Abasi, 2009) y *The Woven Web* (Abasi, Reyes, & Gartska, *The Woven Web*, 2014).

Análisis de las Obras

En el trabajo se realizó un análisis de cada obra basado en tres aspectos fundamentales. Uno formal, en el que, según variaban o se re exponían los elementos de la pieza, se podían establecer secciones de la misma, lo cual facilita el proceso de estudio. En segundo lugar, aspectos musicales generales, es decir, métricas que se podían ver en el tema, recursos rítmicos como polirritmias o polimetrías, escalas y progresiones armónicas que se emplean, relación y alusión a los elementos vistos del *djent*, entre otros. Y, finalmente, elementos técnicos más relevantes en cuanto a la guitarra eléctrica, en fragmentos en los que pueden observarse las diferentes técnicas y los posibles retos del guitarrista para la interpretación. A este último aspecto se hace más referencia en el presente artículo. Por favor, remitirse al trabajo en caso de querer profundizar los demás.

CAFO

En el aspecto formal, se propuso la división del tema en once secciones, aunque en varias se re-exponen patrones, progresiones armónicas y motivos similares. Es evidente el uso de métricas irregulares ya que muchas de estas secciones están en 9/8, algunos pasajes en métricas compuestas de 7 y 6 cuartos, y variaciones similares. En cuanto al *djent*, el tema tiene elementos muy propios del género, como guitarras de rango extendido con sonidos graves y con alta ganancia, muchos patrones rítmicos



Fig. 2. Fragmento de la introducción que muestra los arpeggios realizados por la guitarra principal.



Fig. 3. Patrón de la sección C en *tapping*, realizado por la guitarra principal.

de la guitarra al unísono con el bombo de la batería, e incluso, el recurso de *breakdown* en la octava sección del tema (Merchán, 2018).

En cuanto a las técnicas de guitarra, se resaltó el uso del *sweep picking*, por ejemplo, en la introducción del tema (Fig. 2).

Este patrón requiere control de la mano derecha al ejecutarse, resistencia en la mano izquierda, por ser repetitivo y constante, y sincronía entre las dos manos para lograr efectividad.

Otro recurso destacado fue el *tapping*, presente en la tercera sección de la pieza: (Fig. 3).

Este fragmento requiere de fuerza en los dedos de las dos manos, ya que ambas ejecutan notas sobre el diapasón de la guitarra; y, al ser una sección que dura cerca de un minuto, el intérprete debe resistir esa exigen-

cia un buen tiempo para que el sonido sea el esperado. Por último, cabe resaltar que este patrón emplea un uso de esta técnica que no es convencional, ya que genera diferentes planos y voces, en vez de un solo patrón melódico, como sería lo común; sin embargo, este último uso también se ve en la pieza, más específicamente en la sección D (Fig. 4).

No obstante ser la aplicación normal de la técnica del *tapping*, posee gran dificultad debido a que usa varios dedos de la mano derecha, además de saltos interválicos muy amplios.

Aunque el trabajo abarca más fragmentos importantes, con estos tres podemos ver que el guitarrista ha desarrollado habilidades físicas y descubierto nuevas posibilidades con las técnicas, lo que, al mismo tiempo, le ha demandado mucha dedicación.

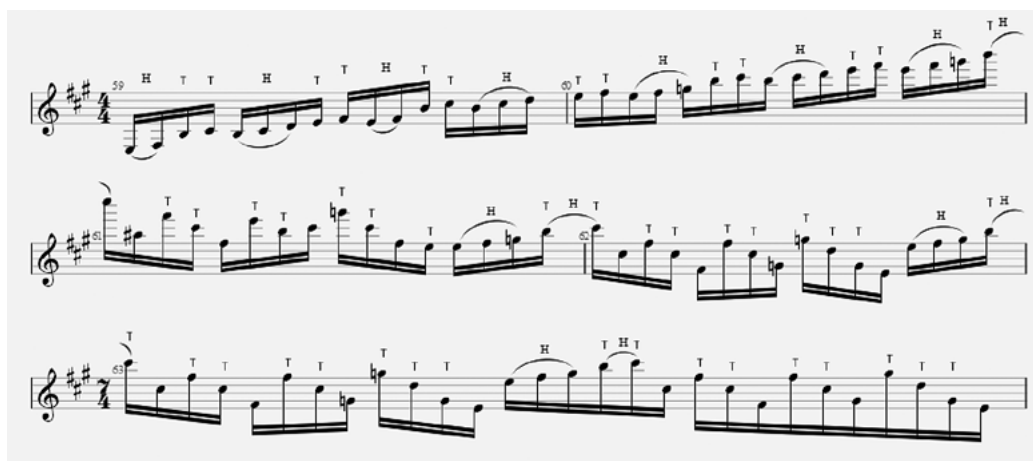


Fig. 4. Frase ejecutada con *tapping* de la guitarra principal, a lo largo de la sección D.

The Woven Web

Hablando directamente de su relación con el *djent*, se observó que no tiene la sonoridad agresiva de *CAFO*, salvo por una sección del tema (en la que se encuentra el solo de guitarra), sino que posee una menos fuerte, acercándose más al sonido del rock progresivo, y que también presenta compases irregulares y cambios de métrica, pero también con un uso más recurrente del 4/4. El tema se divide en nueve secciones y la re-exposición de elementos es una herramienta más frecuente que en *CAFO* (además de ser una pieza más corta), por lo que se puede abarcar gran parte del mismo con destacar pocos elementos relevantes en cuanto a la guitarra eléctrica.

Previo a los aspectos técnicos notables, cabe mencionar que gran parte de este tema podría incluso tocarse sin plumilla, ya que la mayoría de secciones son ejecutadas con la técnica del *tapping* o con la innovadora técnica del *double thumb* o *thumping*.

El primer aspecto destacable en el uso del *tapping*, así como se mencionó en *CAFO*, es que no funciona como un elemento

melódico, que es lo habitual. En este caso, lo usa de tres formas particulares. La primera es parecida a la mencionada en *CAFO*, dos planos diferentes con cada mano, generando motivos melódicos (Fig. 5).

En esta sección, la mano derecha utiliza dos notas como pedal, a una octava una de la otra, mientras que la izquierda genera un motivo melódico.

El otro uso es como una forma de generar arpeggios (Fig. 6).

En este caso, ambas manos ejecutan diferentes notas de un mismo acorde, realizando arpeggios y moviendo las voces de cada acorde de una manera interesante.

El último uso es el de dos planos diferentes con cada mano, pero, esta vez, con la izquierda para líneas o notas en registro grave –que también se podrían denominar líneas de bajo (para lo cual la guitarra de ocho cuerdas funciona muy bien)–, mientras que la mano derecha realiza tanto acordes como líneas melódicas, pero en el registro agudo. Por ejemplo, en la siguiente figura, una mano realiza una línea melódica grave, mientras que la otra realiza acordes (Fig. 7):

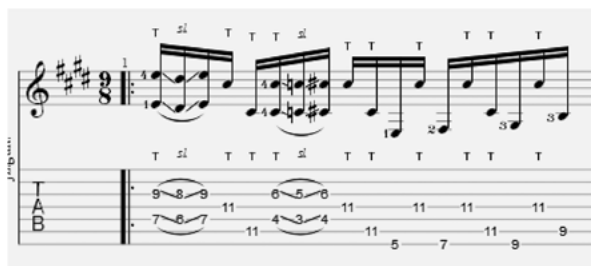


Fig. 5. Primera y segunda parte de la frase en *tapping* de la guitarra principal.



Fig. 6. Tercera parte de fase en *tapping* de la guitarra principal.



Fig. 7. Frase a dos planos guitarra principal.

Fig. 8. Riff en *thumping*, realizado por la guitarra principal.

El otro aspecto técnico a resaltar es el uso del *thumping* (Fig. 8).

En la tablatura de esta sección vemos que el pulgar es usado como plumilla, con ataques hacia arriba y abajo, acompañando el patrón con *plucks* realizados por los otros dedos de la mano derecha. Todo lo anterior exige que el guitarrista tenga independencia y sincronía con ambas manos, además de que aprender y apropiarse esta técnica del *thumping* requiere constancia y tiempo.

Conclusiones y reflexiones

Solo hablando de cuestiones interpretativas (ya que el trabajo contribuyó en otros aspectos también), el uso de nuevas técnicas, la exigen-

cia física sobre las manos del intérprete y la dificultad musical dentro de la que se desenvuelve todo lo anterior, mostró como resultado un enriquecimiento en dos aspectos principales. Primeramente, aporta mucho en la conciencia musical del artista, sobre todo en el sentido rítmico, al ejecutar pasajes complejos técnicamente, sobre métricas irregulares, polirritmias y polimetrías. Y, en segundo lugar, aporta a lo que algunos denominan *shred*, que puede entenderse como cuando un ejecutante posee tanta cantidad de técnicas en el instrumento, que la interpretación, por más compleja que sea, parece sencilla, generando asombro en la audiencia (Vai, 2011). En este último punto, surge también la reflexión del presente artículo.

Tal vez sea el ciclo de la historia, pero se suscitan puntos en ella en los que el virtuosismo y la complejidad se vuelven obsoletos o se dejan a un lado, ya sea en las técnicas o en los movimientos, como el caso de Miró y el “asesinato de la pintura” (Hugnet, 1933) o las nociones sobre la música y el silencio de John Cage (Cage, 1961), donde el intérprete no es tan importante y, por ende, las técnicas y el virtuosismo pierden relevancia. Tal es el caso en la guitarra eléctrica, en la que hubo grandes exponentes virtuosos en los años 80 y 90, como Jason Becker, Yngwie Malmsteen, Michael Angelo Batio o Marty Friedman, cuyos proyectos y agrupaciones fueron tendencia mundial entonces. Sin embargo, desde finales de los 90 y comienzos del milenio, el auge de movimientos como el *grunge* o el neo-punk hizo que se dejaran las técnicas y las habilidades de la guitarra a un lado en el contexto del rock. Incluso Javier Reyes, compañero de banda de Abasim, afirmó que el *grunge* “mató el tocar la guitarra” (Epstein, 2014) y, en términos globales, el género urbano es la tendencia actual.

En este escenario, el trabajo de la banda Animals as Leaders, y el hecho de difundirlo, permite que el guitarrista moderno reconsidere adoptar técnicas y recursos para su práctica y posiciona a Tosin Abasi como un exponente del *shred* contemporáneo. El trabajo descrito en este artículo pretende que no se considere el virtuosismo como algo “sobrevalorado” (Bustos, 2017) sino que, por el contrario, retome su fuerza, pero no necesariamente como antaño, sino como una herramienta más, dentro de la riqueza que puede tener la interpretación de la guitarra eléctrica. En el caso de Abasi, el virtuosismo es un recurso compositivo, una manera de explorar las posibilidades del instrumento, de llegar a resultados nunca antes vistos y que puedan enriquecer un mundo musical en el que la guitarra eléctrica no tiene la misma relevancia.

En cuanto a la experiencia personal, esto me ha impulsado a componer nueva música con nuevos horizontes para la gui-

tarra eléctrica, esperando, como siempre, que esta tenga difusión y motive a otros guitarristas a adoptar el virtuosismo como herramienta para el desarrollo de la musicalidad del intérprete contemporáneo.

Referencias

- Abasi, T. (2009). *Animals as Leaders* [Grabado por Animals as Leaders]. Estados Unidos.
- Abasi, T. (2009). *CAFO* [Grabado por Animals as Leaders]. De *Animals as Leaders*. Estados Unidos.
- Abasi, T. (2012). *Opinion of Djent*. Recuperado en 2016 de https://youtu.be/oonF_McFiBk
- Abasi, T. (2016). *THUMP!* Tosin Abasi's Guitar instructional DVD. Estados Unidos: Guitar Messengers.
- Abasi, T., Reyes, J., y Gartska, M. (2014). The Woven Web. En *The Joy of Motion* [CD]. Estados Unidos.
- Abasi, T., & Reyes, J. (20 de diciembre de 2017). Rig Rundown: Animals as Leaders. En *Rig Rundown* (P. Bean, entrevistador). Premier Guitar. Recuperado en septiembre de 2018 de <https://www.premierguitar.com/articles/26676-rig-rundown-animals-as-leaders-2017>
- Abasi, T., Reyes, J., & Gartska, M. (2014). The Woven Web. En *The Joy of Motion*. Estados Unidos.
- Bustos, M. (27 de diciembre de 2017). Miguel Bustos: “El virtuosismo hoy está sobrevalorado” (D. Kullock, entrevistador). Recuperado de <https://www.elbondi.com/entrevista.php?id=7226>
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Middletown, EE.UU.: Wesleyan University Press.
- Epstein, D. (2014). Tosin Abasi and Javier Reyes Teach Prog-Metal to Dance. En *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tosin-abasi-and-javier-reyes-teach-prog-metal-to-dance-74234/>
- Hugnet, G. (1933). Enfances. En *Cahiers d'Art*. Paris: Editions des Cahiers d'Arts. 335-340.
- Mansoor, M. (2010). Marc Okubo (Veil of Maya) & Misha Mansoor (Periphery) Interview. Recuperado de <https://guitemessenger.com/marc-okubo-veil-of-maya-misha-mansoor-periphery-interview/>
- Merchán, J. C. (2018). *Análisis de 2 obras de la banda Animals as Leaders y aportes interpretativos para la guitarra eléctrica dentro del contexto del djent*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15724/Merch%c3%a1nR%c3%adosJuan%20Camilo2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vai, S. (2011). Jason Becker: Not Dead Yet. (J. Vite, entrevistador)

INCERTIDUMBRE Y SORPRESA DISEÑADA LA EXPECTATIVA COMO ASPECTO FUNDAMENTAL EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Jhon Jairo Montañez González*
Luis Fernando Sánchez Gooding**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Colombia)
Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales
Énfasis en Composición

Resumen

En este artículo se realiza una mirada retrospectiva al trabajo de grado que lleva el mismo nombre. El eje de este último fue la composición de una obra para piano y dos violas titulada *Todo pasa... todo queda*, con la cual se materializan hipótesis, ideas y teorías relacionadas con la creación y la percepción de la música. Aquí se presentan de manera condensada los conceptos musicales y extramusicales (provenientes de la psicología,

las neurociencias, la teoría de la información, la inteligencia artificial, las ciencias cognitivas, la estadística y la probabilidad) que se entretajan en este trabajo y dan fundamento a la composición musical. Se presenta también de manera resumida la metodología empleada para la realización del trabajo de grado y se reflexiona sobre la proyección que este trabajo ha tenido en mi vida profesional.

Introducción

Una expectativa es una variable de naturaleza cognitiva que sugiere la idea de anticipación y/o predicción sobre un comportamiento. La expectativa consiste en depositar confianza en aquello que se considera, según las circunstancias y el contexto, lo más probable que suceda; es una suposición centrada en el futuro que puede o no ser realista. Aplicado este concepto en esta reflexión, se trata de una idea hipotética de cómo podría continuar un fragmento musical, lo que le permite al oyente, de algún modo, anticiparse a lo que escucha.

Nuestro cerebro es un gran generador de expectativas. Se generan a diario y sobre la realidad. Creamos y rompemos expectativas, sentimos incertidumbre y sorpresa, alter-

namos la tensión y la relajación, sentimos curiosidad por lo desconocido y nos sentimos cómodos en lo habitual. Todos estos son acontecimientos que abarcan la totalidad de la experiencia humana y que, sin duda, están presentes en el discurso musical. La música juega con la expectativa del oyente, lo incita a realizar predicciones sobre qué vendrá después y lo enfrenta con sus errores y aciertos de predicción en el marco de una escucha atenta.

Es precisamente este concepto de orden extramusical el que me condujo a resolver algunas inquietudes con respecto a la composición musical y su percepción. A mi parecer, las decisiones que se toman durante el acto creativo deben tener cierto grado de subordinación respecto a procesos cognitivos que regulan la experiencia sonora. Tal inquietud por la perceptibilidad y comprensión del flujo musical nació, en primer lugar, al enfrentarme a obras y sistemas de composición que, aun

* Egresado del PCAM, Maestro en Artes Musicales.

** Director del trabajo de grado, Magíster en Investigación Musical de la Universidad de La Rioja.

siendo concebidos por una estructuración compleja e interesante, no me permitían, desde lo auditivo, llegar a establecer una comprensión de su desarrollo. Solamente un análisis detallado en la partitura podía llegar a esclarecer esas “confusas” interrelaciones. Esas simetrías maravillosas y relaciones geométricas que para el ojo son atractivas, no resultan efectivas auditivamente si no se disponen de manera tal que el comportamiento del flujo sea captado. En segundo lugar, y en contraparte, experiencias musicales con obras de compositores como Karel Husa, Krzysztof Penderecki, Gerard Grisey y Steve Reich, entre otros, me llevaron a reflexionar y a concebir la composición como un proceso que evoluciona con sus formas únicas y con desarrollos lineales de gran certeza, que el oyente puede seguir con relativa facilidad y que son propicios, al mismo tiempo, para generar incertidumbre y sorpresa en la percepción.

Ahora bien, ¿cómo un concepto de orden extramusical como la expectativa puede servir de base a una composición musical? ¿Cómo desde la composición se puede intentar predeterminar un control de la atención del oyente? ¿Cómo invitarlo a esperar cambios después de estar condicionado a regularidades del flujo sonoro con el que interactúa?

La investigación realizada durante el proceso del trabajo de grado develó que las reacciones que surgen a partir de las expectativas –se cumplan o no las predicciones– están pre-afectadas por diversos aspectos; en primera instancia, factores como la familiaridad con una pieza, con un estilo o compositor, la experiencia musical previa de cada oyente, el grado de atención y hasta el contexto sociocultural, entre muchos otros. Entonces, ¿los oyentes sólo pueden generar expectativas después de estar familiarizados con un estilo o una obra? Y, de ser así, ¿cómo generar incertidumbre y sorpresa en una obra que se escucha por primera vez? En segunda instancia, y aún más interesante, se encuentran otros factores de orden conductual, como el aprendizaje inductivo y

el estadístico, que pueden generar expectativas sin la necesidad de una experiencia previa con un estilo o composición en particular. Es decir, desde esta perspectiva, las expectativas surgen en tiempo real debido a probabilidades estadísticas y de transición que se relacionan directamente con factores perceptivos de agrupación, repetición y recurrencia. Por ello, es posible que los oyentes puedan llegar a proyectar predicciones de eventos en una composición inédita mientras se está escuchando.

Dos enfoques, un objetivo

Debido a los factores mencionados anteriormente, y para llegar al objetivo principal del trabajo de grado –que consistió en componer una pieza musical donde la incertidumbre y la sorpresa estuviesen pre-diseñadas para quebrar, desviar o mantener la expectativa del oyente–, mi exploración se concentró en unir dos grandes perspectivas que se complementaron para lograr un tratamiento efectivo de la expectativa: un enfoque cognitivo y un enfoque conductista.

El estudio de cómo una serie de eventos son percibidos y representados en el cerebro suministró un marco idóneo para comprender el procesamiento de un flujo musical. Por esta razón, la primera parte del trabajo de grado explora conceptos relacionados con la percepción extraídos de la teoría de segmentación de eventos y de la teoría *Gestalt*, así como también se indaga en la función que cumple la memoria en la percepción. Estas teorías dan las bases para comprender cómo un flujo de información que se desarrolla en el tiempo –como la música– es segmentado en eventos significativos que, posteriormente, son procesados y agrupados de forma jerárquica. Adicionalmente, se estudia la relación directa que tiene la expectativa no solo con la sucesión y la simultaneidad, sino también con abstracciones y demás representaciones mentales cuyo propósito es proveer comprensión de lo que se escucha.

En la segunda parte, el enfoque de estudio abarca la observación de la interacción del

oyente con un flujo de información desconocido y de cómo ese oyente se somete a un proceso adaptativo sensible a cambios en el tiempo para inferir el comportamiento y evolución del entorno. Esto requirió un leve pero efectivo paso por el campo de la inteligencia artificial que, unido a la corriente psicológica del conductismo, brindó elementos análogos aplicables al campo musical. Lo que se buscó a nivel compositivo con este enfoque fue condicionar al oyente a lograr una comprensión del entorno sonoro que percibe por medio de un aprendizaje dinámico e inductivo; es decir, mediante el uso de estímulos estables con cierto refuerzo, se pretendía guiar al oyente a un entendimiento de las reglas que modelan el fluir de la obra y así, posteriormente, poder ejercer control en sus expectativas dinámicas.

De igual forma, se estudiaron algunas bases de la teoría de la probabilidad, con el fin de comprender la información estadística del flujo musical y entender las transiciones de un evento sonoro a otro de manera objetiva. Como lo que se pretendía era controlar la expectativa del oyente, se necesitaba una herramienta que permitiera predeterminar la evolución de los eventos sonoros durante la composición, por lo cual, se utilizaron las cadenas de Márkov, ideales para modelar procesos que se desarrollan en el tiempo y que, en alguna etapa, dependen del azar. Adicionalmente, esta sección se completa con la teoría de grafos para representar los procesos estadísticos y evolutivos de la obra.

Al ser un proyecto en la modalidad Creación o Interpretación, dediqué la tercera y última parte del trabajo a describir cómo fue la experiencia compositiva, cómo se estructuró la pieza y cómo fueron aplicados los conceptos estudiados de forma particular. La composición es una obra para piano y dos violas, titulada *Todo pasa... todo queda*. Tal como se mencionó anteriormente, en ella se exploró la conjunción entre percepción y conductismo con el fin de predeterminar y generar expectativa en el oyente.

Desde el enfoque conductista, se intentó inducir al oyente a captar la evolución del flujo musical mediante un algoritmo de propagación en el componente tónico de las violas. Dicho algoritmo tiene un desarrollo centrífugo a largo plazo que se considera fácil de seguir y predecir. Por otro lado, pero complementario a lo anterior, las herramientas del enfoque cognitivo/perceptual se usaron para predeterminar un control en la focalización de la atención del oyente y para condicionarlo a esperar cambios en el desarrollo de la pieza.

La inducción para crear la sensación de anticipación y predicción del desarrollo de la pieza se apoyó estadísticamente y fue modelada mediante una cadena de Márkov. Por su parte, tanto el manejo de estabilidad y dinamismo que invita al oyente a esperar cambios como la focalización de la atención, fueron tratados mediante el control de la intensidad de los parámetros, el uso de la repetición y el manejo de distintos niveles de previsibilidad a nivel temporal.

El proyecto siempre buscó que el uso controlado de cada uno de los anteriores factores—independientes o en sus distintas combinaciones—favoreciera el surgimiento de expectativa en el oyente, o bien, que la sorpresa e incertidumbre que experimentara el oyente al escuchar la pieza estuviesen predeterminadas desde la concepción.

La obra no sólo condensa toda la investigación, sino que constituye, a su vez, la parte experimental del proyecto. Debido a su configuración espacial, en la cual las violas y el piano interactúan como un solo objeto sonoro por sus relaciones de ataque y resonancia, y debido a la distribución estereofónica del parámetro tónico, la obra debía ser escuchada en vivo y disponer de una ubicación específica del público. Tras una logística exigente y con una duración aproximada de 16 minutos, la obra se interpretó al inicio de la socialización del trabajo de grado.

Por todo lo anterior, y resaltando que el ejercicio compositivo es parte esencial de la

presente exploración, es evidente que *Incertidumbre y sorpresa diseñada* se configura como una investigación en la música; en otras palabras, los componentes teóricos de las perspectivas cognitiva/perceptual y conductista fueron adaptados a herramientas propias de la teoría musical para, luego, ser aplicados de forma consciente a un acto creativo.

Metodología y consejos

Las siguientes son actividades relevantes que se llevaron a cabo en distintas etapas del proyecto; son algunos pasos que permitieron no solo un avance significativo, sino también, una mejor organización de recursos, ideas y tiempo.

Quizás lo más complicado de un proyecto pasa por definir con claridad el tema de estudio y, en casos como el propio, delimitarlo. Al adentrarnos en la investigación e ir profundizando, vamos descubriendo muchos conceptos, teorías, autores, perspectivas que, si bien aportan, hacen de nuestra exploración algo muy amplio y que parece no tener límites; como un pequeño universo en expansión.

Incertidumbre y sorpresa diseñada permitía una búsqueda desde distintas áreas como psicología, neurociencias, musicología, teoría de la información, inteligencia artificial, ciencias cognitivas, estadística y probabilidad, entre otras; y de cada una de estas vertientes se llegaba a información sumamente interesante. Sin embargo, si llegamos a este punto, es aconsejable ir cercando nuestra investigación; quizá podamos extraer algunos elementos importantes que nutran realmente nuestro proyecto, pero también es fundamental ir descartando aquellos elementos que solo expanden nuestra búsqueda. Lo anterior no quiere decir que ahondar en un tema desde distintos puntos de vista sea improductivo, todo lo contrario.

No sobra mencionar que tratar con grandes volúmenes de información a veces puede generar dificultades y búsquedas tediosas. Por eso es recomendable usar medios digitales desde el comienzo para organizar la información y para agilizar búsquedas.

Es importante tener una idea de cómo se verá materializado nuestro proyecto. Desde el principio, sabía que este trabajo de grado iba a tener como resultado una composición musical donde pudiese aplicar todo el conocimiento adquirido durante mis estudios de pregrado. Quería componer, ese era mi objetivo final. Con eso definido, debía buscar un concepto, una temática, un impulso que me sirviera de base para lograrlo. Por consiguiente, un ejercicio introspectivo sirve para optar por un tema que realmente nos apasione y nos resulte interesante. Así, el desarrollo del proyecto no caerá en estancamientos, dudas o frustración; en realidad, fluirá porque hay motivación.

No hay mejor fuente de consulta que las bases de datos. Además de la relativa facilidad para encontrar información, la confiabilidad y especificidad que ofrecen estas bases son ideales. Buscar información por tema o palabra clave arroja muchos resultados. En mi caso, descargué y consulté una cantidad considerable de textos, artículos, tesis y análisis relacionados con la investigación. Posteriormente, es fundamental organizar el material por temas y por año de publicación para hacer lecturas y consultas más eficaces.

Tras la lectura de los documentos y la extracción de conceptos, nociones y hasta gráficos, el material recopilado puede organizarse en archivos separados por temas y subtemas, registrando siempre fuente, autor y año de las ideas que extraemos. Así, varios textos se irán condensando en pocas páginas, tendremos a la mano solo lo pertinente y será mucho más fácil realizar citas en nuestro texto cuando se requiera. Por cierto, ir redactando con las ideas frescas ahorra mucho tiempo.

Al tener una temática compleja y varias áreas de consulta, opté por gráficos y mapas mentales que me permitieran obtener una vista general de los conceptos que iba incorporando a la investigación y revisar cómo se iban enlazando jerárquicamente en torno al concepto central del proyecto. De tales gráficos fue muy fácil pasar a una tabla de

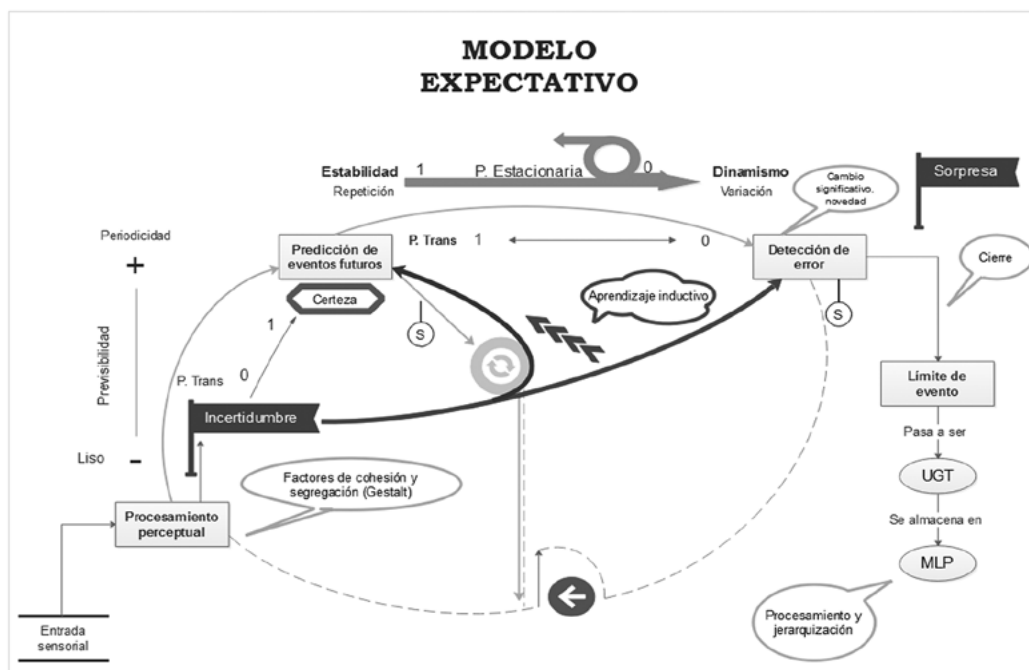


Fig. 1. Vista panorámica del proyecto
Incertidumbre y sorpresa diseñada

contenidos preliminar, que pudiese esclarecer y estructurar el discurso definitivo de la tesis.

Ejemplificando lo anterior, la figura 1 muestra una vista panorámica del proyecto; no sólo reúne los principales conceptos extraídos tanto del enfoque cognitivo/perceptual como del enfoque conductista, sino que, además, los interrelaciona en forma de proceso. Se podría decir que es una versión propia del modelo expectativo, ya que, en la convergencia de las teorías estudiadas, se identifican los puntos donde la incertidumbre y la sorpresa tienen lugar dentro del procesamiento perceptual de un flujo musical.

Una vez definida la tabla de contenidos preliminar, la creación de archivos o carpetas para cada capítulo funcionó muy bien, sobre todo cuando quería agregar o descartar algún tema y comparar la información.

Estudiar temas complementarios, que pueden llegar a ser parte del trabajo, es trascendente. En este proyecto se abordaron temas de estadística, probabilidad, inteligencia artificial

y matemática discreta; por ello, al menos en un acercamiento general, revisé varios conceptos y fórmulas pertinentes; algo que, sin lugar a dudas, enriquece la investigación y permite, a su vez, abordar el texto con propiedad.

El proceso definitivo de composición no comenzó hasta tener estructurado el trabajo escrito y una visión panorámica del proyecto, con todos los conceptos asimilados e interconectados (modelo expectativo). Sin embargo, en un proceso simultáneo, era pertinente ir plasmando ideas musicales basadas en los conceptos estudiados. Esto ayudó a generar planes de composición para usar en forma parcial o total en la composición final.

Simultáneamente, era importante definir otras cuestiones con respecto al producto final del trabajo de grado: la composición. Resolver interrogantes como: ¿qué formato instrumental voy a usar?, ¿quiénes serán los intérpretes?, ¿qué lenguaje usaré en la composición?, ¿qué tipo de notación será la adecuada?, ¿cuál será la duración aproximada de la pieza?, ¿uno o

varios movimientos?, entre muchos otros. Por ejemplo, solo al momento de definir el formato instrumental (dos violas y piano) pude ahondar en sus posibilidades. Posteriormente, pude establecer gratos espacios de retroalimentación con los intérpretes para conocer de primera mano las técnicas extendidas, las dificultades de ejecución, los problemas de notación, etc. Incluso pude armar una recopilación a modo de bitácora con ejemplos sonoros. En estos casos, definir es sinónimo de avanzar.

Aportes del trabajo de grado

La extensión del documento escrito se justifica en la medida en que constituye un importante aporte de referencias bibliográficas y conceptuales al estudio de la composición musical y, en adición, aborda una perspectiva transdisciplinar. Cada uno de los enfoques desarrollados en este trabajo de grado configura una pequeña antología de conceptos, teorías y referentes que, de forma independiente o combinada, brindan herramientas útiles e interesantes en áreas como el análisis musical.

La investigación brinda algunos indicios para comprender, hasta cierto punto, cómo funciona el proceso expectativo, tanto en oyentes músicos como no músicos, y propone cómo se puede, desde la composición musical, controlar el grado de sorpresa e incertidumbre que experimentan los oyentes. Algo fundamental es que el concepto *incertidumbre y sorpresa diseñada* puede tener una aplicación directa a los diversos sistemas, procedimientos o estilos de composición; perfectamente se puede aplicar a parámetros como la intensidad, la variación, la repetición, el timbre, la espacialidad y hasta el silencio.

En sintonía con lo anterior, esta investigación también invita a reflexionar acerca de los paradigmas en la educación musical. La formación académica actual, específicamente en el Proyecto Curricular de Artes Musicales, aún sigue centrando su estudio en el sistema tonal. Asignaturas como Formación Auditiva deberían empezar a evolucionar y

dar la misma importancia de estudio a otros parámetros musicales como, por ejemplo, el timbre o la espacialidad. Lo anterior se ve directamente relacionado y reflejado en la bibliografía interdisciplinar revisada, en la cual, los numerosos estudios con respecto al concepto expectativo se basan en el sistema tonal. Psicólogos, neurólogos y hasta musicólogos, por nombrar algunos, consideran que la música (o en su dimensión máxima, el sonido), sólo se organiza tonalmente. Este trabajo pretende sentar el precedente (o afianzarlo) de que los aspectos cognitivos, perceptuales o conductistas de la música trascienden la tonalidad y que existen diversas técnicas, estilos, sistemas de composición y de organización del sonido que pueden llegar a ser objeto de estudio por otras ramas del conocimiento.

Este trabajo también aporta algunos puntos de partida a nuevas búsquedas. La expectativa, al estar de algún modo relacionada con las emociones y con experiencias subjetivas del oyente, se convierte en un tema de interés para psicólogos y musicólogos que centren sus estudios e investigaciones en diferentes teorías cognitivas que buscan explicar la influencia que tiene la música sobre el hombre. Así mismo, *Incertidumbre y sorpresa diseñada* puede tener aplicaciones en campos como la música incidental, ya que puede ofrecer pautas de cómo orientar la intención compositiva con el fin de lograr un efecto perceptual en el oyente.

Proyección

Con la culminación del trabajo de grado surge la necesidad de experimentar los planteamientos propuestos. Si bien la creación de la pieza está apoyada y enmarcada por la conceptualización de los capítulos I y II, esto sólo constituye uno de los primeros pasos que representa, por ahora, una fase de aplicación teórica de conceptos. Lo anterior quiere decir que, aunque mi intención compositiva tiene sustento teórico y está dirigida a obtener determinados resultados a nivel perceptual, hace falta un paso posterior que abarcaría una

forma de medir, recolectar y sistematizar las respuestas de los oyentes en un estudio detallado. Esto para determinar concretamente si el modelo expectativo propuesto es válido, vigente y efectivo. Para tal fin, sería ideal contar con los equipos técnicos (audífonos, sensores, interruptores, etc.) y herramientas (software) adecuados para captura de datos y con un espacio físico y quizás curricular.

Incertidumbre y sorpresa diseñada es ahora un concepto que está anclado en mi quehacer musical y tiene un espacio significativo en mi caja de herramientas compositivas. La versatilidad que poseen los recursos musicales contenidos en esta exploración es notable; por ello (en su justa medida), todos mis trabajos compositivos, interpretativos, y hasta mi forma de escuchar música, están impregnados de este concepto. En mi opinión, la expectativa es un parámetro musical más junto al ritmo, la armonía, la dinámica, el timbre y la espacialidad.

Este proyecto ha tenido una muy buena acogida, lo cual me ha permitido socializarlo en más de una ocasión y realizar ponencias en un par de universidades de Bogotá. Es satisfactorio el hecho de compartir la exploración con colegas y saber que varias personas han consultado la tesis como apoyo teórico y metodológico.

Sin duda es un tema que merece un estudio más profundo. Siempre existirá la posibilidad de realizar estudios superiores e ir más allá. Quizás a nivel de maestría, quizás desde otras perspectivas, quizás desde otro lenguaje compositivo, quizás en un futuro cercano. Por ahora será una expectativa esperando ser cumplida.

Referencias

- Ames, C. (1989). The Markov Process as a Compositional Model: a Survey and Tutorial. En *Leonardo* (Vol. 22, 175-187). Gran Bretaña: MIT Press.
- Berz, W. L. (1995). Working Memory in music: A theoretical Model. *Music Perception: An interdisciplinary Journal* (Vol. 12, No. 3, 353-364). University of California Press.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Bradford Books, MIT Press.
- Cont, A. (2008). *Modeling musical anticipation - From the time of music to the music of time* (tesis doctoral). San Diego - París: University of California San Diego - University of Pierre et Marie Curie.
- Hopkins, R. G. (1990). *Closure and Mahler's music: The role of secondary parameters*. Philadelphia: Universidad de Pensilvania Press.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press
- Kurby, C. A., y Zacks, J. M. (2008). *Segmentation in the perception and memory of events*. NIH Public Access, 72 - 79. Washington University. St Louis USA.
- Margulis, E. H. (2014). *On repeat - How the music plays the mind*. New York: Oxford University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montañez, J. J. (2017). *Incertidumbre y sorpresa diseñada - La expectativa como aspecto fundamental en la composición musical*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/13280>
- Narmour, E. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures: The implication - realization model*. Chicago: University of Chicago Press.
- Negretto, E. (2012). Expectation and anticipation as key elements for the constitution on meaning in music. *Teorema*, XXXI/3, 149 - 163. Padova, Italy.
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. Cap 6. MIT Press. S.I
- Peebles, C. (2011). *The role of segmentation and expectation in the perception of closure*. Florida: The Florida State University DigiNole Commons Electronic Theses, Treatises and Dissertations Paper 5102.
- Tenney, J., & Polansky, L. (1980). Temporal gestalt perception in music. *Journal of Music Theory*, 24(2), 205-241. Duke University Press - Yale University Department of Music.
- Tiburcio, S. (S.I). *Teoría de la probabilidad en la composición musical contemporánea* (tesis). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Tillman, B. (2012). Music and language perception: Expectations, structural integration, and cognitive sequencing. *Topics in Cognitive Science* 4, 568-584.



El Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas es un actor reconocido en el ámbito de la formación musical de la ciudad y la región; aquí se han formado músicos que han contribuido con sus prácticas y reflexiones a la configuración del amplio panorama musical que tiene Colombia.

Desde 1998, los estudiantes del PCAM han consignado en los trabajos de grado unas formas de hacer y de reflexionar alrededor del campo de la música que son específicas y representativas de este grupo académico. Alrededor de estos, estudiantes y profesores adquieren, comparten, transfieren, intercambian y gestionan ideas, prácticas, temáticas, información y conocimiento musical; así, tejen lazos que forman la trama de una *comunidad de conocimiento musical*, en la que el saber consolidado cumple la función de elemento integrador de una colectividad que aprende.

Para esta publicación, impulsada por el Grupo Trabajos de Grado del PCAM, fueron seleccionados quince trabajos notorios; en cada artículo, el autor reflexiona sobre su trabajo de grado, sobre los aportes realizados en él, o sobre la proyección de este en su vida profesional. Este compendio es una muestra de la producción académica realizada en el Área Trabajos de Grado y cumple la función de memoria escrita del *Evento Trabajos de Grado Destacados del PCAM* (versiones 2015, 2016, 2018 y 2020).