

ISSN: 2954-8292 (impresa) ISSN (E): 2954-8284 (digital)

**1**  
NÚMERO

# **El Musicante**

Octubre 2022

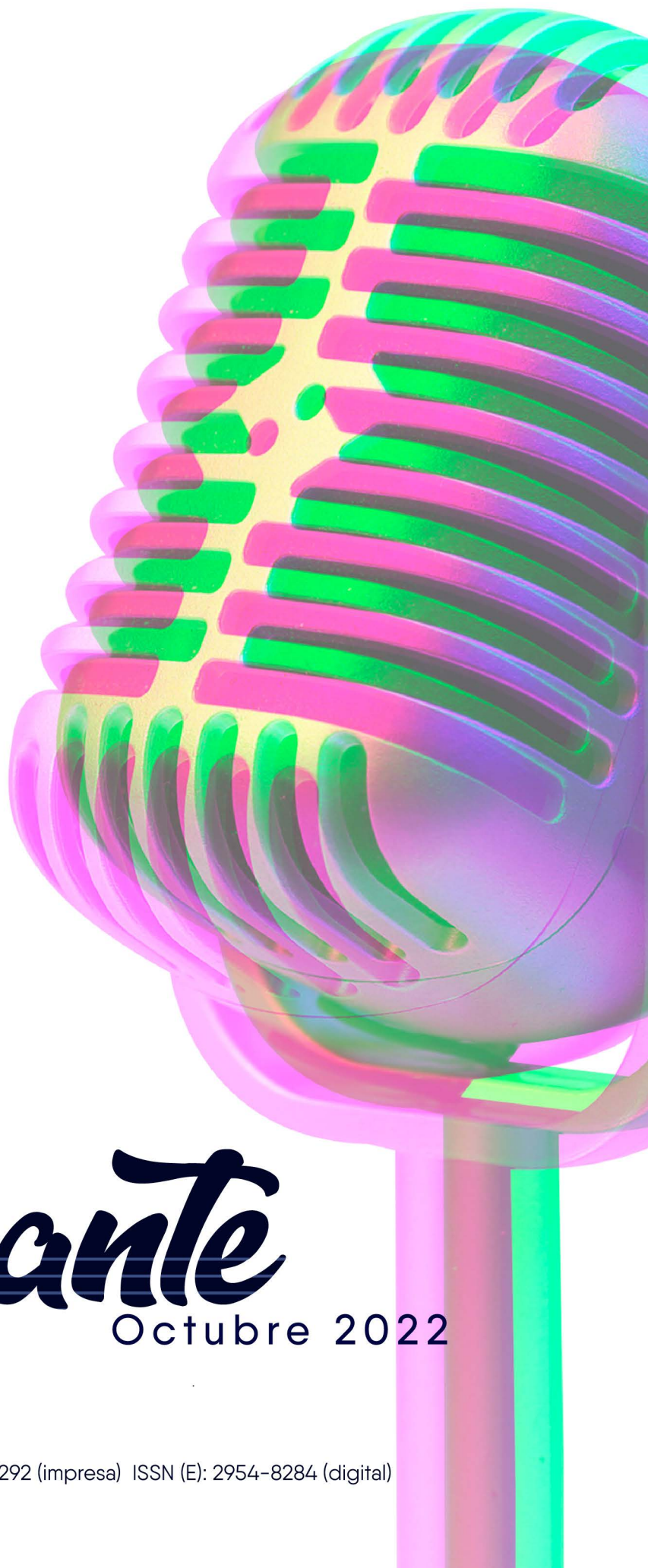






Sello Editorial

**Débora Arango**



# Musicante

Octubre 2022

Octubre 2022

ISSN: 2954-8292 (impresa) ISSN (E): 2954-8284 (digital)

El Musicante / Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida – No.1 (Oct. 2022) – Envigado: Sello Editorial Débora Arango, 2022 118 p.: il

ISSN: 2954-8292 (impresa)  
ISSN (E): 2954-8284 (digital)

1.Música 2.Composición musical 3.Producción sonora 3.Edición digital 4.Sonido digital 5.Grabaciones sonoras I.  
Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida  
780 (Dewey)  
ML 162 (LC-Library of Congress)

Catalogación en la Publicación–Biblioteca “Jesús Mejía Ossa”, Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida

El Musicante #1, octubre de 2022  
Revista de periodicidad anual de los programas Prácticas Musicales y Producción Sonora.

© TECNOLÓGICO DE ARTES DÉBORA ARANGO  
INSTITUCIÓN REDEFINIDA

### **Juan Carlos Mejía Giraldo**

Rector  
rectoria@deboraarango.edu.co

### **Paola Cristina Gómez Cano**

Vicerrectora Académica  
vicerrectoriaacademica@deboraarango.edu.co

### **Laura Torres Enk**

Subdirectora de Investigación  
Directora Sello Editorial Débora Arango  
investigacion@deboraarango.edu.co

### **Gustavo Adolfo Díez**

Decano Prácticas Musicales  
decanaturamusicas@deboraarango.edu.co

### **Johan Sebastián Benjumea Penagos**

Líder Curricular Producción Sonora  
jsbenjumea@deboraarango.edu.co

### **Gabriel Jaime Lopera Maya**

Líder de Publicaciones  
Coordinador Sello Editorial Débora Arango  
publicaciones@deboraarango.edu.co

### **Diseño y diagramación**

Alex Vélez  
d.grafico@deboraarango.edu.co

### **Compilación y corrección de textos**

Gabriel Jaime Lopera Maya

### **Comité Editorial El Musicante**

Gustavo Adolfo Díez  
Gabriel Jaime Lopera  
John Manuel Restrepo  
Johan Sebastián Benjumea Penagos

### **Comité de Publicaciones**

Paola Cristina Gómez Cano  
Laura Carolina Torres Enk  
Jose Octavio Castro Bedoya  
Juan Sebastián Gil Gil  
Juan Felipe Londoño Ramírez  
Iivar Josué Carantón Sánchez  
Gustavo Adolfo Díez Henao  
Anyelly Carmona Ospina  
Helí Arias Sánchez

### **Edición**

Sello Editorial Débora Arango  
publicaciones@deboraarango.edu.co  
Tecnológico de Artes Débora Arango  
Institución Redefinida  
Subdirección de Investigaciones  
Dirección: Calle 38Asur # 39-62, piso 2  
Tel: 3316943 ext. 131

Editado y aprobado en Envigado, Antioquia,  
Colombia, octubre de 2022.

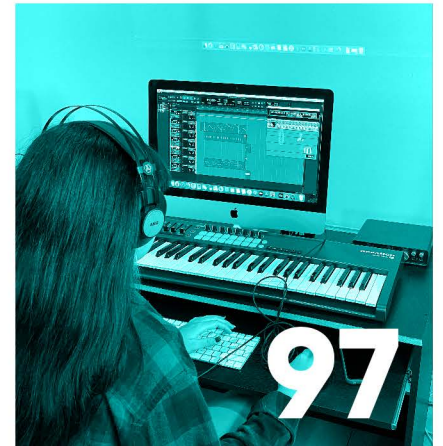
La responsabilidad moral y legal de los  
contenidos aquí publicados corresponde a  
sus autores. Se prohíbe la reproducción total  
o parcial en cualquier medio o para cualquier  
propósito sin la autorización escrita del Sello  
Editorial Débora Arango.



Sello Editorial

**Débora Arango**

# CONTENIDO



**08**

Editorial

Gustavo Adolfo Díez

## PRÁCTICAS MUSICALES

**12**

En palabras de 5 poetisas, su sentir

Emanuel A. Figueroa

**19**

Música regional mexicana, el reggaetón del momento en Colombia

Alejandro Osorio Molina

**29**

La percepción del cambio, el proceso de identificación y las manifestaciones artísticas.

Mario Velandia Ciendúa

**32**

Experiencias de la  
interculturalidad musical

Daniela  
Rossana  
Carrión

**37**

Bitacorav

Lina  
María  
Mazo

**39**

Meme  
Mariposas amarillas  
Versión libre basada en  
*Cien años de soledad.*

Edwin  
Alexander  
Castro

**46**

La armonización  
combinada  
como procedimiento  
de la creación musical.

César  
Mejía

**55**

Blues  
algorítmico  
Creación tonal modal a partir  
de las escalas pentatónicas.

César  
Mejía

**62**

La  
emocionalidad vocal  
como herramienta interpretativa

Helder  
Elías  
Balanta

**66**

Canción de la nada

Gustavo  
Adolfo  
Díez

**69**

Guido D'arezzo  
y la notación musical

Alvaro de  
Jesús  
Ramírez

**73**

Lo que no se muestra,  
no se vende

Jhon  
Jairo  
Torres

**77**

¡Que Dios les pague!

Sergio  
Ramírez

**83**

Pioneros  
musicantes  
deborianos

Jorge  
Edwin  
Lopera

**91**

Manny Queen,  
de Dot

Daniel  
Gómez  
Duque

**93**

Ensamblés Híbridos  
con Antonio Monasterio

El  
Musicante

## PRODUCCIÓN SONORA

**97**

Chiptune Music

Carlos  
Mario  
Vélez

**100**

Grabación de paisajes  
sonoros de la naturaleza

Johan  
Sebastián  
Benjumea

**106**

Narrativas sonoras  
en la virtualidad remota:  
Procesos creativos en los campos de la  
enseñanza y la creación musical y sonora

DR. Julián  
G. Brijaldo

**1**  
**VOLUMEN**

EDITORIAL

**EL**

**MUSICANTE**

# EDITORIAL

**Gustavo Adolfo Díez Henao**

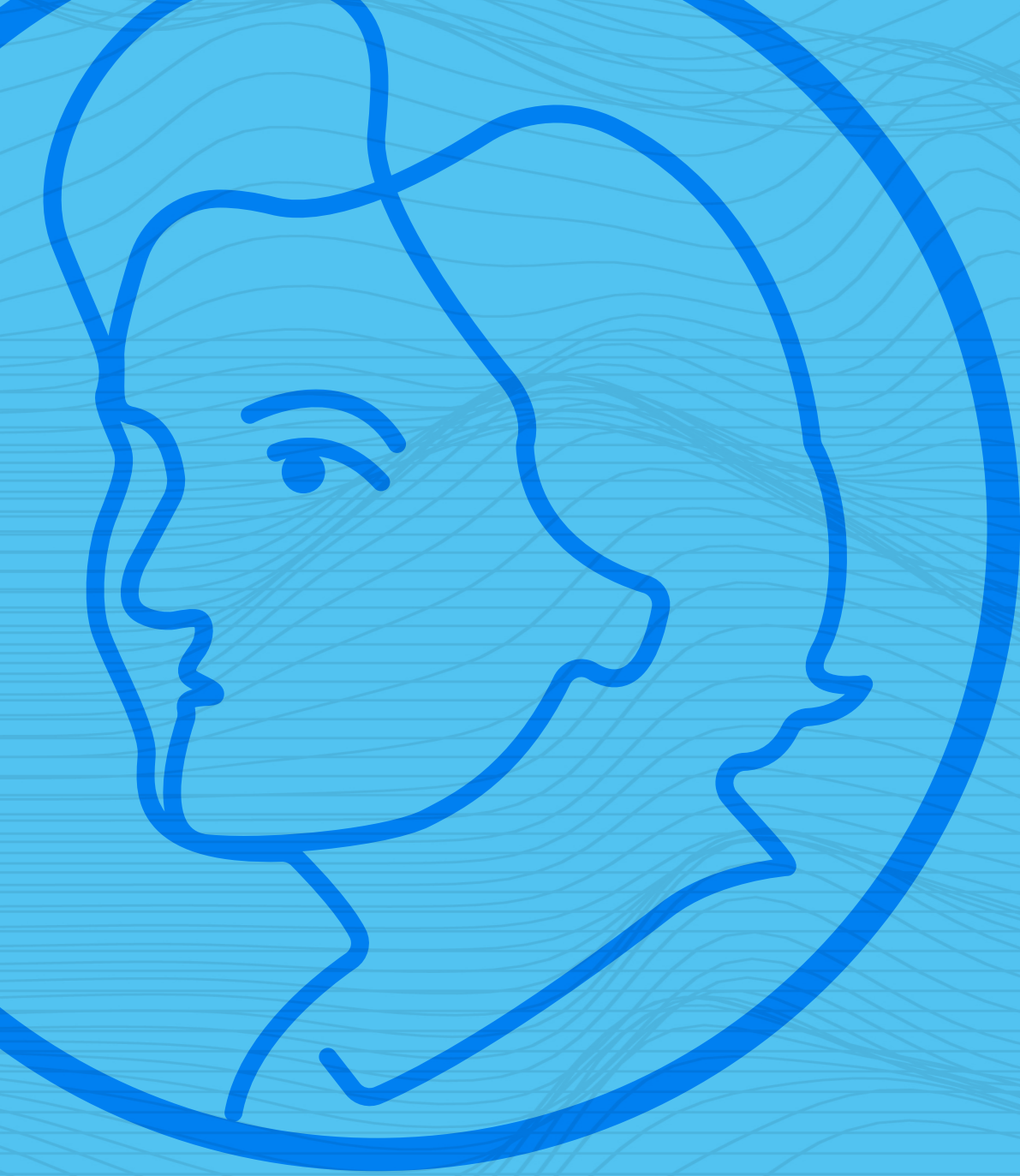
Decano Prácticas Musicales

La decanatura de Prácticas Musicales del TECNOLÓGICO DE ARTES DÉBORA ARANGO INSTITUCIÓN REDEFINIDA celebra que tras tantos años de existencia del programa, hoy presenta la primera edición de su revista académica y cultural *El Musicante*, publicación interactiva en la que se pretende acercar a los lectores a las experiencias sonoras de las que hablan sus artículos, por lo que incluye, tanto en su versión digital como física, los enlaces virtuales de todas las referencias de audios o videos que puedan ser accedidas con derechos libres y de manera gratuita a través de internet, de tal manera que ¡nuestra revista SUENA!

Esta edición está dividida en 2 secciones que incluyen artículos, ensayos, partituras y crónicas, entre otros, producto del trabajo de estudiantes, docentes y egresados de los programas Técnicos y Tecnológicos de Música y Producción Sonora. También contamos con la participación de algunos autores externos que aportaron sus escritos para esta publicación.

La institución agradece la contribución de todos aquellos que han compartido su conocimiento, al igual que a los profesionales de la edición de la revista, al Comité de Publicaciones y al Sello Editorial Débora Arango que se estrena con el primer número de esta publicación seriada.

Esperamos que nuestros lectores saquen el mayor provecho y disfruten de la lectura de cada texto y partitura, oír cada canción, curiosear cada video; confiados en poder ofrecerles nuevas ediciones, esperamos sus comentarios y visitas a nuestra revista.



# PRÁCTICAS MUSICALES

En palabras de 5 poetisas,

# SU SENTIR

Para soprano solista y percusión corporal (2022)

## Emanuel A. Figueroa (Medellín, 2000)

Egresado de la Técnica Profesional en Producción para las Prácticas Musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango. Estudiante de Música de la Universidad de Antioquia con énfasis en composición, cantante y corista de la ciudad de Medellín. Su deseo está en la constante propuesta innovadora de las músicas académicas tradicionales y contemporáneas, lo que ha hecho que permanezca en la búsqueda de conocimientos en el área compositiva en estos ámbitos. También se declara como un amante de la herencia folclórica que han dejado sus ancestros musicales en la región andina de Colombia lo que lo motiva a componer obras vocales originales.

[ealvarezf@deboraarango.edu.co](mailto:ealvarezf@deboraarango.edu.co)



**N**ada se puede expresar mejor que la vibrante palabra de quien lleva auestas su propio sentimiento. Nadie puede negar el desmedido dolor, la maravillosa desgracia o la inherente felicidad que se siente cuando el concreto momento de quien la porta surge. Ningún ser humano es capaz de huir de la emoción de lo que experimenta. Pues es *su sentir*.

Hoy, tras la reflexión consciente, se identifica el gran desacierto que se ha cometido en no reconocer la labor sociopolítica y cultural de las mujeres. Por desgracia, no ha sido diferente en el arte. La historia ha testimoniado la represión que se ha impuesto a su arte en distintos matices y facetas produciendo un desconocimiento de sus expresiones artísticas por parte de las sociedades y, en muchas ocasiones, limitándonos su acceso a estas. Al hablar de esto, no hace parte de mi oficio compositivo apropiarme de discursos que por género no me corresponden, ni que por lucha social haya sufrido en su batalla. Sin embargo, sí es de mi interés identificar y reconocer a 5 mujeres que desarrollaron una labor artística que eligieron en sus vidas.

Se ha dicho que la hoja en blanco es el gran reto que se debe enfrentar antes de que germine lo sublime del arte al ser creado como una expresión del ser, a través de la composición. Sin embargo, fueron las palabras de 5 mujeres las que permitieron que la música sugiera de manera tan natural que tuve la extraña sensación de que fueron ellas mismas las dueñas de la musicalidad que hay en cada letra. Gabriela Mistral (1889-1957), Amira Arrieta McGregor de la Rosa (1903-1974), Ángela Botero López (1959), Olga Elena Mattei (1933) y Alfonsina Storni (1892-1938); son ellas las que le dan sentido a esta obra, pues son las que hablan aquí.

El sentimiento es particular en el sentido de que puede ser íntimamente experimentado, como también expresado en el compartir con el otro en sociedad. Aun así, el sentir debe ser validado ante la realidad en que se experimenta, por lo que puede ser abordado, reflexionado, expresado, juzgado..., pero ni en un intento absurdo podrá ser negado, pues aunque se viva según el contexto social, político y del desarrollo, es real en su portador. Es así como la música valida cada una de las palabras que expresan el sentir de las poetisas en sus obras literarias.

Son ellas las que dicen: “*Yo no quiero*” (Mistral, 1924), “*déjame sola*” (Storni, 1938), “*he fracasado*” y “*he sido*” (Mattei, 1974), “*si le han dicho como a mí [...] entonces haga lo que yo*” (Botero, 1989) o “*mujer eres*” (Arrieta, 1974). Es la música la que expresa *su sentir* y somos nosotros los que podemos leer cada palabra cargada de emoción. Es la representación musical de 5 poetisas que han alzado su voz en distintas etapas y situaciones de su vida reconociendo e identificándose en cada cosa que ellas consideran con suficiente peso para convertirlas en su nuevo poema, relatando así desde su niña hasta su muerte. Son ellas las que hacen y también han fracasado, las que han mentido y escuchado. Son ellas “las pendejas”, las que han dormido y abrazado. Es en esta obra desde distintos lugares compartimos la misma sensación. Tenemos algo que decir. ¡Escuchemos! Pues, es en *palabras de 5 poetisas, su sentir*.

En palabras de 5 poetisas,

# Su sentir

Para Soprano solista y Percusión corporal (2022)

Música de Emanuel A. Figueroa (Medellín, 2000)

[...] Yo no quiero que a mi niña  
la vayan a hacer princesa.  
Con zapatitos de oro  
¿cómo juega en las praderas? [...]

[...] Y menos quiero que un día  
me la vayan a hacer reina.

La subirían al trono  
a donde mis pies no llegan. [...]  
[...] ¡Yo no quiero que a mi niña  
me la vayan a hacer reina!<sup>1</sup>

[...] Mujer eres como el árbol  
de cien ramas,  
hundido de frutos y flores,  
y nidos, y cantos [...] <sup>2</sup>

Si le han dicho como a mí,  
siempre hay alguien más pequeño  
y más grande que tú,  
entonces haga lo que yo,  
abraza al más pequeño y  
déjese abrazar por el mayor. <sup>3</sup>

He sido  
niña prodigio  
muchachita insoportable  
mala estudiante  
reina de belleza [...]  
[...] Me metí en este lío inevitable  
de enamorarme  
y sacrificar a un pobre hombre  
hasta convertirlo en un marido  
(sin mencionar de paso  
en qué me he convertido)  
y cometí el abuso social  
imperdonable  
de tener cinco hijos.  
He fracasado como madre  
como esposa  
como amante  
como lectora  
como filósofa.  
Lo único que puedo hacer  
mediocrementemente bien  
es ser  
señora burguesa [...]

[...] Porque todos los días me acuerdo  
de la guerra y el hambre  
que son tan reales como las señoras  
a la misma hora  
en que estoy aquí sentada  
como una pendeja.<sup>4</sup>

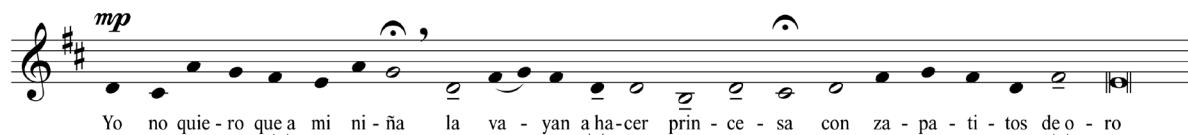
[...] Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera;  
una constelación, la que te guste;  
todas son buenas, bájala un poquito.

Déjame sola [...] <sup>5</sup>

A

## Lento

Con dolor, ligero:  
(Estilo gregoriano. Suspensa la sensación del pulso)



Yo no quie - ro que a mi ni - ña la va - yan a ha - cer prin - ce - sa con za - pa - ti - tos de o - ro

## Hablado

Como pensando en voz alta:

*p*

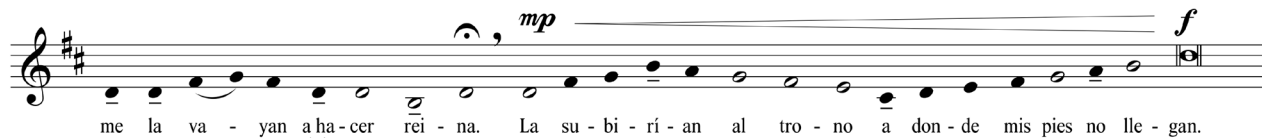
¿cómo juega en las praderas?

## Un poco más rápido

Muy decidida y con algo de rabia

*mp*

Y me - nos quie - ro que un dí - a



me la va - yan a ha - cer rei - na. La su - bi - rí - an al tro - no a don - de mis pies no lle - gan.

1. *Miedo* de Gabriela Mistral (1889 - 1957).
2. *Mensaje a la abuela* de Amira (Arrieta McGregor) de la Rosa (1903 - 1974).
3. *Siete poemas cortos* de Ángela Botero López (1959).
4. *La señora burguesa* de Olga Elena Mattei (1933).
5. *Voy a dormir* de Alfonsina Storni (1892 - 1938).

©EAFigueroa

**Grito**

Con mucha rabia:

*ff*

¡YO NO QUIERO QUE A MI NIÑA ME LA VAYAN A HACER REINA!

**Retornando a la calma**

Intente parecer que está controlando su rabia

Uh. \_\_\_\_\_

**Con calma**

Mu - jer e - res co - mo el ár - bol de cien ra - mas, hun -

**Hablado**

Como si fuese un discurso político:

*mf*

di - do de fru - tos y flo - res, y ni - dos y can - tos. Si le han dicho como a mí, siempre hay alguien más

**B**

A tempo  $\text{♩} = 75$

pequeño y más grande que tú, entonces haga lo que yo, abrace al más pequeño y déjese abrazar por el mayor.

(Aplaudir)

*mp*

Con un color más brillante:

13  $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩}$  ( $\text{♩} = 75$ ) *mp* He - si - do ni - ña pro - di - gio

18  $\text{♩} = \text{♩}$  ( $\text{♩} = 75$ )  $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩}$  ( $\text{♩} = 75$ )  $\text{♩} = \text{♩}$  *mf* mu - cha - chi - ta in - so - por - ta - ble ma - la es - tu - dian - te rei - na de be - lle - za. (Zapatazo)

*mp* *f*

**Glosario para la percusión corporal**

La línea adicional a partir de la sección B (compás 12) es para que la interprete realice percusión corporal de la siguiente forma:

- X = Aplaudir. Siempre la mano derecha golpea sobre la mano izquierda.
- = Zapatazo contra el suelo. Siempre con el pie derecho.
- ▲ = Golpe de palma en el pecho. Siempre con mano derecha.

24 *mp*  $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 75)$   $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 75)$   $\text{♩} = \text{♩}$

Me me-tí en es-te lí-o in-e-vi-ta-ble de e-na-mo-rar-me

(Golpe de palma en el pecho)

*mp* *f*

30 *f*  $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 75)$   $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 75)$   $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩}$

y sa-cri-fi-car a un hom-bre has-ta con-ver-tir-lo en un ma-ri-do.

*f* *f* *mp*

**Hablado**

Como contando un chisme, algo jocoso:

A tempo  $\text{♩} = 75$

38 *mf*  $\text{♩} = \text{♩}$

sin mencionar de paso en qué me he convertido Y co-me-tí el a-bu-so so-cial

*f*

43 *f*  $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 75)$  *ff*  $\text{♩} = \text{♩}$  *f*

im-per-do-na-bla de te-ner cin-co hi-jos

*f* *ff* *f*

**Hablado**

Denotando mucha culpa:

*mp*

He fracasado como madre, como esposa, como amante, como lectora, como filósofa. Lo único

**Hablado**

Con seguridad, algo pedante:

*mf*

que puedo hacer mediocrementemente bien es ser señora burguesa

Porque todos los días me acuerdo de la guerra

**A tempo** ♩.=75

*Confundida*

Mirando hacia los lados,  
Desorientada por lo que acaba de decir:

5"

(Tacet)

y el hambre que son tan reales como las señoras a la misma hora en que estoy aquí sentada como una pendeja.

(Repita hasta que termine de decir el texto)

C

**Lento**, Cansada

Con un color oscuro:  
(Estilo gregoriano. Suspensa la sensación del pulso)

Voy a dor-mir, no-dri-za mí-a, acuéstame.

**Hablado**

Con cansancio:

*pp*

**Lento**

Último requerimiento, pidalo con gran deseo:

Pon-me u-na lám-pa-ra a la ca-

**Hablado**

Último requerimiento, pidalo con gran deseo:

*p*

be-ce-ra; una constelación, la que te guste; todas son buenas;

**Muy calmada**

Decidida

*mp*

bá-ja-la un po-qui-to.

**Hablado**

Último suspiro:

*p*

*Repítalo mientras va saliendo del escenario.*

Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola. Déjame sola.

En el marco de las presentaciones del PFI de Prácticas Musicales del 2022-1 Cantos y Cuentos de Mujeres Eternas, se presentó una bella interpretación de esta obra, a cargo de la maestra María Isabel Lláneez.

**En el siguiente código QR podrás ver el video entre las marcas de tiempo: 3:35:55 y 3: 42:23**



PULL&BEAR®

# MÚSICA REGIONAL MEXICANA,

## el reggaetón del momento en Colombia<sup>1</sup>

### Alejandro Osorio Molina

Nace el 26 de Enero de 1999, en Bello-Antioquia y desde el mismo año se muda a la ciudad de Medellín donde actualmente vive. Desde pequeño se interesó profundamente por el arte y la cultura y a la edad de 12 años ingresa a la Escuela de Música Doce de Octubre para aprender sobre la percusión, donde adquiere las bases musicales para formar parte de la banda sinfónica de la misma escuela y luego migrar a otras agrupaciones como Medellín Vanguardia Harmony Show Band (2017) y Gran Banda Drum & Bugle Corps (2018-2020) con quienes viaja a diferentes partes del país para concursar en diferentes certámenes, entre ellas a Murcia (España) para participar en el Festival del Entierro de la Sardina (2017). Es estudiante de último semestre de la Técnica en Producción para las Prácticas Musicales en el Tecnológico de Artes Débora Arango. Actualmente es el baterista de la agrupación Banda Imperio Regional, de la cual es fundador; también es director musical y Community Manager.

[aosorio@deboraarango.edu.co](mailto:aosorio@deboraarango.edu.co)



<sup>1</sup> Artículo para validar prácticas profesionales y optar al título de Técnico en Producción para las Prácticas Musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango.

# RESUMEN

En este artículo se ofrece un análisis sobre la influencia de la música regional mexicana en el Valle de Aburrá en la actualidad, su proceso de consolidación como género popular en el país y su desarrollo económico y profesional. También se analizan fenómenos sociales y culturales que se generan a través de la industria musical entre los dos países.

A partir de mi experiencia dentro del campo musical *crossover* de Medellín, he tenido la oportunidad de analizar estos fenómenos desde lo profesional como músico intérprete y como artista desde un punto de vista reflexivo, compartiendo ideas y pensamientos con colegas, organizadores de eventos y amigos músicos enfocados en otros géneros musicales que desde sus diferentes círculos sociales y profesionales evidencian la popularidad e influencia de estas músicas en el Valle de Aburrá.

**Palabras clave: intercambio cultural, música regional mexicana, vallenato, industria musical.**

## Abstract

In this article I offer an analysis of the Mexican regional music influence in Valle de Aburrá in the present, the consolidation process as popular gender in the country and the economic and professional development. Also, social and cultural phenomena are analyzed which are generated across the music industry between two countries.

From my experience into the *crossover* music field of Medellín, I had the opportunity to analyze this phenomena from the profession as a performing musician of these musics and as an artist from a thoughtful point of view, sharing ideas and thoughts with colleagues, event organizers and musician friends focused in other musical genres that from their social and professional circles they evidence the popularity and influence of these musics in the Valle de Aburrá.

**Keywords: cultural exchange, regional Mexican music, vallenato, music industry.**

# INTRODUCCIÓN

**E**n junio del año 2021 fui convocado por un colega músico para tocar batería en una agrupación que estaba formando para suplir algunos eventos, ya que su banda no estaba dando abasto para tanta demanda. Me comentó en esa oportunidad que “es una banda de música mexicana, es lo que está dando ahora mucho dinero y está muy pegada en Medellín esa música”. Lo anterior me pareció interesante y acepté la invitación con gusto y la mente abierta para aprender y apropiarme musicalmente de las dinámicas interpretativas de un género que nunca había interpretado.

Luego de un par de ensayos con otros músicos, nuevos también en este círculo musical, Banda La Suprema realizó dos eventos: uno en Santa Fé de Antioquia y otro en Barranquilla (de hecho fueron el mismo fin de semana). Era la primer vez que viajaba tanto para hacer música, lo cual me hizo sentir orgulloso y esperanzado por el camino que estaba empezando a recorrer y que seguramente me llevaría muy lejos en mi profesión.

Tuvimos algunos inconvenientes logísticos y personales con el director de esta banda, por lo cual decidimos formar nuestro propio proyecto de música regional mexicana. De esta manera nació [Banda Imperio Regional](#) el 19 de junio de 2021; y a pesar de que fue una decisión un poco apresurada y arriesgada, teníamos la misma energía y el mismo norte claro: apropiarnos de estas músicas, construir un ensamble impecable y ser una banda referente en la ciudad.

**Si me vas a abandonar**

**Banda Imperio Regional  
Cover**

<https://youtu.be/EU1CcgJQ0wk>



Tras muchos ensayos empezaron a llegar cantantes del género popular interesados en tener su propia banda y empezar a vender esta música en sus espectáculos ya que notaban que los clientes les pedían canciones de este género que estaban muy de moda y a la mayoría de las personas les gustaba. También empresarios interesados en realizar eventos donde se incluyera esta música. Con esto empezamos a notar la tendencia social de escuchar esta música, en la radio, en las redes sociales, en los negocios de los barrios, en las fiestas y celebraciones de todo tipo.

Con el paso del tiempo cada vez se nos presentaban más eventos, tanto como Banda Imperio Regional como banda de algún artista, en escenarios que para mí en lo personal eran totalmente inexplorados: cantinas, fondas, restaurantes-fonda, fincas de personas de negocios “peligrosos” y hasta fiestas privadas en diferentes municipios de Antioquia, donde también compartimos escenario (el 90% de las veces con artistas muy reconocidos del género vallenato). Es desde este punto donde empecé a identificar a los clientes que más consumen estas músicas y sus gustos, la influencia que empezaba a tener la cultura mexicana a través de esta música y cómo

se mezclaba con el vallenato, qué estaba siendo tendencia en los lugares a donde íbamos a tocar y cómo cada vez había más público con esta identidad.

Es entonces gracias a este análisis que empiezo a investigar a través de la siguiente pregunta central: ¿Cómo ha sido la influencia cultural y social de las músicas del formato de Banda Regional Mexicana en los escenarios musicales que coexisten de forma paralela con el género vallenato en el Valle de Aburrá entre el año 2021 y 2022 en su primer semestre?

Para buscar respuestas a la anterior pregunta, me he planteado una estrategia metodológica a través de la autoetnografía heurística. Para aclarar teóricamente lo anterior, es necesario que abordemos el concepto de autoetnografía, el cual se refiere, tal y como lo afirman López-Cano y San Cristóbal citando a Ellis, Adams y Bochner (2011, pág. 273) “a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (pág. 138).

Así, el proceso de escritura que presento en este artículo es una combinación del desarrollo de mi propio semblante descriptivo, analítico y crítico de las realidades que me rodean, junto con los descubrimientos que fui haciendo en el proceso a partir de plantearme preguntas que me implicaban en mi ejercicio de investigación. De esta forma, la estrategia metodológica adquiere un enfoque heurístico, tal y como la definen López-Cano y San Cristóbal:

La autoetnografía opera heurísticamente dentro de la investigación cuando es usada para generar ideas en cualquiera

de las fases del proceso. (...) Su cometido no es figurar en los resultados ni servir necesariamente de información, sino generar aquellas ideas operativas que permiten articular el proyecto. Por su modo de operación, la autoetnografía tiende a ser descriptiva, analítica o crítica. (pág. 144)

El artículo consta de tres apartados. El primero de ellos tiene su foco de atención en la apropiación cultural y musical que han desarrollado algunos músicos del Valle de Aburrá en el último año: sus principios, su contexto social y económico, y su evolución. Continuamos con un segundo apartado en el que analizo el desarrollo económico y profesional de estas agrupaciones musicales y de la industria musical sobre estos géneros. Y en el último apartado, analizo el intercambio cultural a través de la música regional mexicana y el vallenato que está teniendo espacio en el Valle de Aburrá, para finalizar con conclusiones sobre el proceso investigativo y el análisis que dio vida a este artículo.

Extiendo una invitación a la lectura de este texto a las personas que se desenvuelven en esta industria y a las que no, a quienes se desarrollan profesionalmente en otros espacios musicales y a quienes tienen simple curiosidad sobre estas músicas y sus contextos. Agradezco a aquellos que han llegado hasta este artículo por su búsqueda y su interés en las músicas mexicanas y colombianas, que más allá de sus características musicales están creando un fenómeno de interacción y apropiación cultural entre México y Colombia, aportando muchos elementos sociales a ambas poblaciones y a las nuevas generaciones que están experimentando estos fenómenos desde una temprana edad.

# De qué manera los músicos **DEL VALLE DE ABURRÁ**

se han apropiado de la cultura y la música de banda regional mexicana desde el año 2021 hasta la actualidad

Para nadie es un secreto que la cultura mexicana es una de las más diversas e influyentes en en varios países del globo terráqueo; sus tradiciones ancestrales han deslumbrado al mundo desde hace varias décadas, pues se mantienen vivas año tras año gracias a los millones de mexicanos que, con orgullo, muestran al mundo su gastronomía, sus rituales, sus artesanías y, por supuesto, su música, a través de las diversas herramientas otorgadas por la revolución digital que nos han ayudado a comunicarnos cada vez más rápido entre toda la humanidad.

Por supuesto que el conjunto de *mariachi* es conocido en la mayor parte del mundo. Estas músicas se pueden identificar fácilmente por su instrumentación y sus ritmos, sus melismas y sus expresiones interpretativas; sin embargo, aunque es un género muy representativo de México desde hace muchos años, no es el único que ha logrado “salir” de su territorio nacional. Además, han evolucionado conjuntamente con las redes sociales, las plataformas digitales de música y de vídeo, así como lo ha hecho su manera de distribución.

Colombia ha tenido esa relación cultural con México desde hace varias décadas, principalmente por su gastronomía y su música, lo cual se ve reflejado en la cantidad de restaurantes y establecimientos comerciales que hacen referencia a la cultura mexicana, y en la llamada “música

popular”, donde podemos identificar artistas como Darío Gómez, El “Charrito” Negro, Luis Alberto Posada, y Fernando Burbano, entre otros muchos que han creado un género muy aceptado por el ciudadano colombiano, que aunque tenga aires musicales característicos, tiene indiscutiblemente bases musicales mexicanas.

Para esta época no existían tantas agrupaciones que interpretaran estas músicas más que los mariachis y los músicos de los artistas representativos de la música popular, además de que no se contaba con un público tan amplio como lo podemos evidenciar hoy en día gracias a las corrientes culturales que se han construido; agrupaciones como Grupo Firme, Banda MS, Los Dos Carnales, Banda Tierra Sagrada, entre otras, han innovado en lo que se conoce como la música de banda mexicana, conservando muchas bases musicales del género pero con notables renovaciones. Esto ha generado que llegue a más personas y el público crezca, que se consuma más su música y llegue hasta otros países como el nuestro, convirtiéndose casi en una moda musical que se puede combinar con otros géneros compartidos por los consumidores, como el vallenato.

En Colombia se ha vivido este fenómeno como una gran oleada de música. Gracias a artistas como Luis Alfonso que empezó a versionar canciones muy conocidas de

otros géneros como plancha y pop en estos ritmos de banda regional mexicana, y a renovar algunas de las canciones más importantes del género de música popular colombiana, es que empezó a escucharse esta corriente musical norteña. El artista Camilo Baena empezó a interpretar algunas de las canciones de los grupos más influyentes en México para este género y también logró que se “pegaran” en Medellín canciones como “Ni diablo ni santo”, “Mi último deseo”, “La buena y la mala”, generando gran aceptación en el público, que luego empezó a escuchar otras bandas y a ayudar a que el género cogiera fuerza en el Valle de Aburrá.

Se empiezan a escuchar entonces estas canciones en bares, discotecas, licoreras de la ciudad cada vez más, lo cual genera en los músicos un llamado a la acción. Muchos cantantes de música popular empiezan a incluir estas canciones en sus shows, comienzan a surgir otros que se apalancan de este fenómeno y a nacer con ellos agrupaciones de músicos que los acompañan o que se consolidan como bandas de música mexicana, como es el caso de Banda Imperio Regional, Banda CB, Banda 7, Arrieros Banda.

Sucede un fenómeno muy particular y es que a los conjuntos de mariachi les empiezan a pedir canciones de banda, a lo cual ellos también se adaptaron y empezaron a incluirlas en sus repertorios aunque no cuenten con la instrumentación original del género. Aún así, esto también ayudó a que el género empezara a ser cada vez más consumido por el público.

## ¿Cómo ha sido el desarrollo económico y profesional de las agrupaciones musicales que interpretan la música de banda regional mexicana en el Valle de Aburrá desde el año 2021 hasta la actualidad?

Teniendo en cuenta todo este auge de expresiones musicales como resultado del intercambio cultural entre México y Colombia a través de las redes sociales, estas agrupaciones han crecido exponencialmente en el último año.

Observando una oportunidad de negocio en esta industria musical, diferentes músicos de la ciudad han conformado agrupaciones musicales enfocadas en este género, aprovechando la gran demanda que se empieza a notar desde comienzos del primer semestre del año 2021. Así surge la conformación de un gremio de músicos en el Valle de Aburrá que responden a esta demanda, dentro del cual se crean relaciones laborales personales y grupales. Muchos de estos músicos son solicitados por diferentes agrupaciones o cantantes que organizan eventos donde requieren de la interpretación de estas músicas, contratando los músicos uno a uno por contacto personal, o bien, contratando las agrupaciones que ya se han establecido y consolidado, como Banda Imperio Regional.

De esta manera, semana tras semana, muchos artistas han venido estudiando cada vez más a fondo la música regional desde sus patrones rítmicos, su armonía, su letra, su melodía y su contexto, perfeccionando personalmente sus procesos y sus competencias como músicos intérpretes del gremio. Esto ha llevado a que los estándares de calidad, tanto de las agrupaciones como de los músicos, esté cada vez a un nivel más alto; también ha generado la iniciativa de tener

propuestas de valor como músico, por ejemplo interpretando varios instrumentos del formato, teniendo instrumentos de gama alta o, como agrupación, teniendo un show establecido, ofreciendo un repertorio amplio o incluyendo efectos visuales dentro de sus servicios. De esta manera se evidencia la tendencia a la innovación debido a la competencia que se incentiva desde el desarrollo profesional del género en el país.

Hay un punto muy importante dentro de este contexto de la música regional mexicana y popular colombiana, y es la esencia y el estilo social del género. Existen canciones dedicadas al amor, a la familia, versiones de canciones de otros géneros más románticos en este formato; sin embargo, en su gran mayoría, las letras son dedicadas a la fiesta, al abundante poder adquisitivo de los empresarios o (literalmente) a los narcotraficantes, al disfrutar la vida antes de la muerte o a ser una persona con habilidades para guiar su propio destino. Esto resulta ser muy agradable de escuchar para un público en específico que lleva un estilo de vida que se identifica con las letras de estas canciones o que desea, en un futuro, serlo; y es que también los videoclips musicales de las canciones son muy explícitos con cada una de estas situaciones.

Como ya lo hemos mencionado antes, este género está en tendencia en el país y se ha popularizado en gran medida. Es muy probable que cualquier persona que te encuentres en la calle haya escuchado una o dos canciones del género, o por lo menos reconozca su melodía. Muchos lo llaman “El reggaeton del momento”: se escucha en la radio, en las redes sociales hay muchas publicaciones que referencian al género, en la televisión... y de hecho, se han realizado varios conciertos solamente con artistas representativos dentro del

país que están creciendo bastante en muy poco tiempo de la mano con la industria, en lugares como el centro de espectáculos La Macarena, Fonda Mis Dos Potrillos o Parque Juan Pablo Segundo. Esto ha significado un movimiento de dinero muy grande gracias al género, pues como pudimos constatar en el párrafo anterior, es un género muy “ostentoso” que incentiva al consumismo y el capitalismo extremos, ya que gran parte de su público goza de un alto poder adquisitivo o que, aunque no lo tenga, está dispuesto a hacer lo necesario para acercarse a ese estilo de vida. Es por esto que los eventos y los precios de los shows de cada músico o agrupación son elevados en comparación con los precios de otros géneros desde sus inicios en el país, e inclusive, cada vez se valorizan más.

Muchos de los contratantes son grandes empresarios, ejecutivos o narcotraficantes, por lo que están dispuestos a pagar un buen precio por tener esta música en vivo en sus eventos privados.

### **Intercambio cultural entre Colombia y México a través de la música regional mexicana y el vallenato colombiano**

Ya hemos hablado del intercambio cultural que se ha realizado años atrás entre estos dos países, sin embargo se puede evidenciar un impulso nuevo y más moderno que está teniendo lugar en el país a través de la nueva música de la industria.

En una primera parte podemos hablar de algunos regionalismos en el lenguaje que se han intercambiado tanto de Colombia hacia México como viceversa. Es cada vez más usual escuchar expresiones como “wey”, “carnal”, “chido”, “peda”, “cabrón” (entre otras palabras regionalistas de México)

en población colombiana, sobre todo en aquellos que son más jóvenes; tanto así, que en muchas de las nuevas producciones de artistas colombianos de diversos géneros son incluidos estos regionalismos. De igual manera, en México se utilizan expresiones como “parcero”, “ome”, “¿Qué más pues?”; regionalismos de nuestro país que han traspasado fronteras gracias al intercambio cultural que se está generando.

La última parte de este análisis se enfocará más a fondo en lo que compete a este artículo: los intercambios musicales que parten de los intercambios culturales, y es que no se tienen antecedentes de este tipo de fusiones entre vallenato y música regional mexicana en el pasado.

Podemos empezar por hablar de los arreglos y la apropiación del género vallenato por cuenta de artistas destacados de la música de banda mexicana a través de arreglos de algunas canciones de este género para ser interpretadas con instrumentos y elementos musicales de la banda. Un claro ejemplo de esto lo podemos encontrar en varias producciones como una del cantante Carín León, quien ha versionado con su estilo la canción “[Si tu amor no vuelve](#)” de la reconocida agrupación El Binomio de Oro. En otro caso, el grupo [Los Dos Carnales](#), aunque no han lanzado una producción como tal versionando el género, se han declarado admiradores y consumidores del vallenato colombiano y en sus redes sociales han compartido vídeos donde se les puede ver interpretando algunas obras con guitarra, acordeón y voces.

Ahora, hablando de artistas colombianos, el cantante Daniel Calderón ha versionado su canción “[Yo te amé](#)” con los elementos de la banda. Codiscos lanzó una producción del tema “[Tarde lo conocí](#)”, con la voz original de Patricia Teherán pero con un arreglo instrumental más regional; y en un último

ejemplo tenemos al cantante colombiano Jessi Uribe, quien ha arreglado la canción “[Me vas a extrañar](#)”, también de la anterior agrupación vallenata mencionada, con un estilo fusión entre banda mexicana-popular colombiano.



**Si tu amor no vuelve**  
**Carín León**

<https://www.youtube.com/watch?v=9EwBKRn2-A>



**Cómo duele el frío**  
**Los Dos Carnales**

<https://www.youtube.com/watch?v=7Fci07HRM4E>



**Yo te amé**  
**Daniel Calderón y Los Gigantes del Vallenato**

<https://www.youtube.com/watch?v=ctxNA304iAQ>



**Tarde lo conocí**  
**Regional mexicano/Patricia Teherán**

<https://www.youtube.com/watch?v=0xAPBVXBdik>



**Me vas a extrañar**  
**Jessi Uribe**

<https://www.youtube.com/watch?v=XHGmDUxtsE0>

No obstante, también existe este fenómeno como una práctica dentro de los escenarios musicales del Valle de Aburrá, no hablando tanto de producciones discográficas y audiovisuales como tal. Es más un asunto de improvisación, pues como se puede notar, existe un estrecho lazo entre los dos géneros y por lo general los clientes y consumidores gustan de los dos, por lo que en los eventos privados es común que a una agrupación vallenata le soliciten interpretar canciones de banda regional pero utilizando su formato y elementos característicos del género que dominan, y viceversa, a las bandas que se dedican específicamente a hacer música regional mexicana les es solicitado con frecuencia interpretar vallenatos pero en versión banda. En aquellos eventos donde una banda y un conjunto vallenato comparten escenario los cantantes de estas dos agrupaciones se unen para cantar versiones vallenatas de las canciones del regional mexicano dentro del show de la banda, y un caso muy específico de esto se da con la Banda Imperio Regional y el artista Yair Ortiz, quienes comparten muy frecuentemente escenario y han formado una relación artística y laboral muy estrecha.

# CONCLUSIONES

Llegamos así al final de este artículo, donde, tras investigar y analizar cada uno de los apartados de una forma autoetnográfica, comparto unas conclusiones y recomendaciones.

La escena de los eventos musicales y conciertos de gran formato realizados en la ciudad de Medellín y en el Valle de Aburrá tiene una nueva oportunidad que está aprovechando al máximo y podrá seguir explotando durante un par de años más, pues aunque han venido exponentes del género desde México con muy buena aceptación del público, también están emergiendo nuevos artistas y nuevos proyectos desde Colombia que, incluso, ya están creando relaciones en el otro país, pues están evidenciando la tendencia de consumo del público hacia estos géneros y el intercambio cultural que se está experimentando desde ambos países, generando nuevos productos, nuevos caminos para la industria musical y de espectáculos y una nueva moda entre las generaciones más jóvenes.

El género vallenato se ha visto influenciado en el último año por la llamada narcocultura (González, 2016), lo cual ha generado en su público el consumo de la música mexicana de la que hemos hablado en este artículo y, de igual forma, la industria de los narcocorridos y de la música regional mexicana se ha visto influenciada por el vallenato colombiano, traspasando fronteras, y explorando un desarrollo musical y una apropiación cultural tanto para un género como para el otro. Existe un intercambio cultural muy fuerte entre los dos países en estos momentos, el lenguaje y la música son dos de los elementos que más se

destacan. A pesar de que es relativamente temprano para hablar del desarrollo del género en el país y de su estrecha relación con el intercambio cultural entre México y Colombia, es posible gracias a que diversos factores han generado que tenga un avance y un proceso considerables en el último año, lo cual ha beneficiado también a la industria musical colombiana tanto en lo económico como en lo social.

Extiendo una invitación a la academia, a investigadores, a mis colegas músicos y artistas tanto del género como de otros espacios musicales a que se sumen a la investigación de estos fenómenos culturales que están teniendo espacio en Colombia y México a través de dos géneros musicales tan importantes para cada uno de ellos como lo son el vallenato y el regional mexicano, respectivamente. Estamos frente al inicio de una ola de productos musicales, audiovisuales y artísticos que en un futuro serán característicos de una cultura construida a partir de otras dos, lo cual generará, a su vez, fenómenos en otros campos profesionales.

## REFERENCIAS

Ellis, Carolyn, Tony Adams y Arthur Bochner. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 12 (1): 273–290.

González Sánchez, I. (2016): Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana. *Methaodos: revista de ciencias sociales*, 4 (1): 87–99. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.107>

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ESMUC, ICM.

La percepción del cambio,

# EL PROCESO DE IDENTIFICACIÓN

y las manifestaciones artísticas<sup>1</sup>

## Mario Velandia Ciendúa

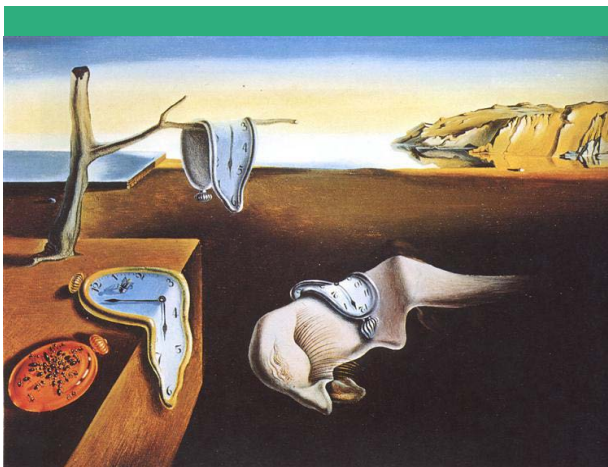
Mario Velandia Ciendúa, músico e ingeniero oriundo de Cúcuta, Norte de Santander, llegó a Medellín en el 2014 para hacer sus estudios en Ingeniería Química en la Universidad Nacional de Colombia. En el camino se interesó por la investigación, el tiempo, la poesía y revivió su pasión por la música, presente desde sus 11 años, la cuál sigue vigente en su quehacer diario a través del bajo eléctrico. Es egresado de la Técnica Profesional en Producción para las Prácticas Musicales y actualmente es estudiante de la Tecnología en Gestión y Ejecución Instrumental para las Prácticas Musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango.

velandia@deboraarango.edu.co

La percepción del cambio, el proceso de identificación y las manifestaciones artísticas

<sup>1</sup> Ensayo presentado para la asignatura: Historia de las Músicas Populares y Urbanas en octubre de 2021, del Programa de Prácticas Musicales.

La percepción del cambio, y en general la percepción del tiempo mismo, han sufrido modificaciones que con mayor ímpetu han venido golpeando a la humanidad desde la modernidad (delimitada desde el comienzo de la industrialización de los procesos productivos a mediados del siglo XIX en Gran Bretaña, hasta la Segunda Guerra Mundial) y con innegable impacto vigente hasta nuestra época contemporánea. El motivo de tal cambio en la percepción del tiempo está directamente ligado a las relaciones sociales de producción y de consumo, las cuales con el pasar de los años no solo se han diversificado y expandido globalmente, sino que también se han escurrido desde la teorización en las universidades europeas hasta la realidad misma de los diversos territorios en el planeta.



**La persistencia de la memoria - Dalí (1931)**

Por su propia parte, la identificación es un fenómeno que ante tal cambio en la percepción se ha tenido que, por llamarlo de alguna forma –momentánea, eso sí–, adaptar. Es decir, las modificaciones en las percepciones del tiempo en los seres humanos condicionan directamente las posibles identificaciones que puede presentar en su existencia. Un breve ejemplo podría mostrarse con los medios de transporte y

su velocidad de desplazamiento: emprender un viaje desde Ciudad de México hasta Madrid en el siglo XIV podría llegar a tardar hasta cinco meses; no obstante, hoy por hoy el mismo viaje tardaría menos de doce horas (Ávila, 2019). ¿No son acaso bastante diferentes las posibilidades de vida cuando el tiempo de desplazamiento no corresponde con una gigantesca fracción de tiempo vital?

En este punto es necesario explicitar a qué se refiere quien escribe con el significante «identificación»: *grosso modo*, la identificación es entendida como un proceso por el cual, simbólicamente (a través de un lenguaje) o imaginariamente, el aparato consciente e inconsciente de un ser humano ve en una representación dada un espejo de aquello que percibe de sí mismo. Ahora bien, se había pactado dedicarle de forma momentánea el significante de «adaptación» al movimiento que se genera en los procesos de identificación con el paso del tiempo; no obstante, habría otro significante que se podría ajustar mejor al fenómeno. Para dicha empresa es necesario acudir brevemente a la explicación que ofrece Theodor Adorno sobre la dialéctica hegeliana (Adorno, 2013):

(...) una filosofía dialéctica debe ser necesariamente una filosofía para la que el pensar y el ser son puestos como idénticos. Y en efecto, este es el caso para la dialéctica en la forma de su completo despliegue filosófico, esto es, para la dialéctica hegeliana, que en este último sentido es una filosofía de la identidad (...).

Adorno, en otras palabras, indica un carácter aparentemente monovalente en cuanto al pensar y el ser, pero en apariencia, solamente; pues constituyen dos conceptos que al estar en constante movimiento (paso del tiempo) nunca constituyen una unidad, aunque así sea percibido. Aunque las implicaciones de la proposición sobre el aparente carácter monovalente del pensar y el ser son extensas y complejas –tal como ocurre con la dualidad onda-partícula, aunque de lejos corresponde con una analogía–, se propone, a quien lee, tener en cuenta una de estas implicaciones en particular, a saber: el pensamiento y las experiencias vividas por un ser humano están íntimamente relacionadas, a tal punto que se logran confundir, pero son en realidad causa y consecuencia la una de la otra.

Con esta premisa se puede asignar, ahora sí, un mejor significado que el de «adaptación» a los procesos identificatorios, el cual sería: conservación–innovación. Se podría decir que la identificación se conserva o se mantiene diariamente y, al mismo tiempo, está siendo innovada ¡simultáneamente! En otras palabras, el reconocimiento de sí mismo a través de sus múltiples formas de expresión ocurre porque hay algo quieto y algo en movimiento: lo estático mantiene al ser en el tiempo y lo dinámico le permite vivirlo. Que es, en efecto, un aparente carácter monovalente de la identificación, o su condición dialéctica.

De esta misma manera, a nivel fenomenológico, ocurre con las manifestaciones artísticas –que son una forma de expresión de la identificación tanto para quien las crea como para quien las interpreta–. Estas manifestaciones están situadas y atravesadas por un marco estético normativo que a su vez está en constante y permanente crítica; constituye, para este caso, una aparente ambivalencia

entre el concepto y el objeto artístico, el cual, tal como en el pensar y el ser, o el conservar–innovar, está en constante movimiento. Por ejemplo, muchas músicas que se han distanciado (crítica) de alguna forma del canon europeo (norma) han sido fuertemente detractadas; empero, tras unos años se han establecido como referentes locales de un estilo musical nuevo (innovador) aunque con algunos rasgos del canon cuestionado (conservador). Con seguridad, el movimiento en dicha manifestación artística continuará y generará nuevas y variadas alteraciones artísticas.

Por último, quien escribe no quisiera dejar de recalcar el carácter fundamental de mantener este equilibrio entre el crear y el conservar en las músicas contemporáneas, las cuales en algunas ocasiones pecan por un exceso de innovación, sin dar cabida al piso estático de lo que permite la identificación: el mantenerse en el tiempo, el recordar. Asimismo, una conservación en demasía e inflexible de las músicas del pasado, sin paso a las manifestaciones propias de los individuos o de los territorios, corresponde también con la pérdida del indispensable aliento vital del arte en quienes lo hacen y en quienes lo recuerdan.

## REFERENCIAS

Adorno, T. (2013). Introducción a la Dialéctica (1958). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ávila, D. (30 de 05 de 2019). México–Madrid. ¿Cómo se ha hecho este viaje a lo largo de la historia? Recuperado el 12 de 10 de 2021, de <https://travesiasdigital.com/destinos/como-viajaba-la-gente-a-europa-en-el-pasado>

## Experiencias de la

# INTERCULTURALIDAD MUSICAL

Instagram: @derossana  
Facebook: De Rossana  
YouTube: De Rossana  
derossanamusic@gmail.com

### Daniela Rossana Carrión Chumpitaz

Cantante Nacida en Lima (Perú) y radicada en Medellín (Colombia). Psicóloga de profesión, estudia técnica vocal hace 14 años, egresada de la Técnica Profesional y actualmente estudia la Tecnología en Prácticas Musicales en el Tecnológico de Artes Débora Arango. Inicia cantando rock y pop en inglés. En el 2018 emprende su camino en las orquestas de música tropical colombiana. En agosto del 2019 realiza una gira a dos festivales de folclor en Polonia y Suiza en los cuales, junto al Ballet Folclórico Municipal de la Estrella, representa a Colombia. En octubre de ese mismo año realiza una gira a Pasto, Nariño junto al Ballet representando a Antioquia. En 2019 también inicia su proyecto como cantante crossover logrando expandir su interpretación de géneros musicales, también comienza a dar clases de técnica vocal de manera personalizada. En junio del 2021 lanza su primer sencillo llamado "[Mi pueblo está llorando](#)". En mayo de 2022 comienza a trabajar con Luis Miguel Fuentes haciendo parte de su equipo como corista.



# LA IDENTIDAD MUSICAL

**M**i identidad como artista la construí de acuerdo a mis vivencias, a mi círculo social, a mis experiencias musicales y a lo que como artista deseo proyectar al mundo. Es así como llegué a preguntarme acerca de mi identidad musical: soy una peruana que vive en Colombia desde los 3 años y ahora con 28 años he podido construir una identidad musical desde el canto, lo cual me ha posibilitado alcanzar muchos logros. He podido trabajar en varias orquestas de música tropical, grabar bajo la dirección del maestro Fruko, viajar internacionalmente representando a Colombia, a nivel nacional representando a Antioquia, he podido posicionarme como promotora de la cultura peruana en Medellín, y también compuse un sencillo musical.

En la suma de reflexiones actuales en torno a mi construcción identitaria me surgió la pregunta: ¿Cuáles han sido mis formas de apropiación musical con relación a las músicas tradicionales del Perú y Colombia durante los últimos tres años? Para ello, es de suma importancia revisar en retrospectiva mi propia identidad a lo largo de mi existencia. De manera personal me ayuda a realizar un recuento experiencial como cantante y me permite reconocer cómo esto me ha hecho crecer profesionalmente. Por otro lado, sería de gran ayuda para otras personas que, en una posición similar a la mía (en la cual comparten culturas), puedan sacar provecho de esta narración experiencial, y así enriquecer su proceso musical, con la

posibilidad de arrojar resultados novedosos en sus carreras.

La interculturalidad me ha permitido compartir espacios con personas de diferentes orígenes y hablar propiamente de mi experiencia y mis formas de apropiación musical. Como lo dijo Alejandro Grimson en *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad* (2011):

“Todos vivimos en inter-secciones culturales y, como individuos, residimos en intersecciones peculiarísimas que, a su vez, irán transformándose a lo largo de la vida. La interculturalidad no es un fenómeno novedoso: no hay capítulos conocidos de la historia humana completamente ajenos al contacto entre diferentes configuraciones culturales”.

Así es, los seres humanos somos una unión de razas y culturas y yo no estoy exenta de esta regla: así como nací en Perú y durante toda mi vida la música peruana fue parte de mí, la música colombiana también constituye lo que soy, y lo que como artista tengo para ofrecer; es precisamente la riqueza ofrecida por esa interculturalidad lo que me ha posibilitado ser una artista versátil y con un estilo propio.



# EL INICIO DEL CAMINO

En el 2018, luego de culminar mi carrera profesional en psicología y trabajar en ella, me di cuenta de que la música —y especialmente el canto— ha sido mi pasión. Finalizando ese año dediqué la mayor parte del tiempo a la música, lo que me permitió un desarrollo musical considerable durante el 2019 para, a partir de allí, iniciar un camino en donde debía aprender a cantar las músicas colombianas. Encontré que algunos estilos se asemejan a ciertos aires de las músicas peruanas y ese descubrimiento generó un movimiento en mis fibras identitarias que, a la larga, terminó siendo determinante para que como peruana asimilara e interpretara esos estilos y hasta llegara a representar a Colombia desde el canto.

Esto me llevó a reflexionar sobre la apropiación musical que he tenido en estos años, y sobre las consecuencias y beneficios que ha generado en mi proceso profesional, observando y considerando lo delicado que es interpretar otras músicas sin irrespetar su estilo. Tal y como lo afirma el maestro Santiago García Martínez en su tesis *Apropiaciones musicales del merengue dominicano en músicos de Medellín (...)*, la apropiación empieza

“como un proceso cultural en el que los músicos adquieren una identificación preferencial con un género musical, tanto en el sentido del dominio instrumental como en el desarrollo vocacional y profesional individual o colectivo. Es decir, sucede un proceso así: se tiene contacto con un género musical y en la práctica se va desarrollando destreza, deleite y capacidad creativa”.

Así, desde que llegué a Colombia la constante ambivalencia entre las culturas fue algo con lo que aprendí a vivir gracias, en gran parte, a la música. Saber que aunque soy peruana hablo como una colombiana me llevó a pensar en las apropiaciones musicales que he podido tener a lo largo de mi carrera. “Lo cierto es que préstamos, transvases, apropiaciones y expropiaciones musicales han sido moneda común a lo largo de la historia” (2018): estas palabras del maestro Juan Francisco Sans me sirven para reflexionar sobre qué tanto de lo que he logrado es apropiación musical, y qué tanto de ello es darle la razón a la historia y evidenciar que no hay una cultura pura que se haya constituido solo desde lo vivido en un territorio, sino de sus relaciones con otros individuos y culturas.

Esa ha sido mi historia desde que llegué a Colombia. A lo largo de mi adolescencia y juventud, la música que me movilizaba y me gustaba cantar era el *rock and pop* en inglés que, bien vemos, se trata también una apropiación musical, pues no es mi idioma nativo. Como sucedió con muchos adolescentes, gracias a la globalización estas músicas anglo llegaron hasta nosotros e hicieron parte de nuestro desarrollo musical y emocional.

Sin embargo, en el 2018, cuando llego a la *Orquesta 19 de Noviembre*, me acerco más a la música tropical y veo allí una oportunidad de crecimiento musical para aprender otras músicas y para permitirme aplicar lo planteado por Sanz: “Hacer propia la música de otros podría interpretarse en todo caso como una estrategia de resiliencia” (2018); porque estaba en un punto en donde no veía futuro laboral con la psicología, y la música era lo que me hacía pensar en un panorama distinto en el cual sintiera plenitud desde lo profesional y lo personal.

## PERTENECER MUSICAL

Así, poco a poco fui adentrándome en las músicas colombianas, más que todo en la cumbia. Para lograr entender su estilo, la técnica que usaría al cantarla, y para poder ejecutarla tuve que escuchar mucha música e intentar hasta consolidarla como algo propio; proceso que llevé a cabo también con otros géneros como la música llanera, la del Pacífico, y la andina, entre otras.

Esta etapa fue un gran reto. Llevaba muy poco en el mundo de las orquestas y cantando cumbias. Aun así, me llamaron del Ballet Folclórico Municipal de la Estrella para que los acompañara a una gira en Polonia y Suiza. De allí que viera la necesidad de hacer de las músicas colombianas algo propio, impulsada por el compromiso de llevar el nombre de Colombia en alto. Adicionalmente, el hecho de tener que aprender los bailes y letras de las canciones me llevó a comprender mucho más cada uno de los estilos en su conjunto.

## VIAJE INTERCULTURAL

Luego de esto llega la pandemia. Un tiempo en el que el mundo paró, se llenó de miedo e incertidumbre, y donde el arte, la música, eran en gran parte lo que mantenía la armonía y tranquilidad en muchas personas. Así mismo, el internet logró que se estableciera una cercanía con otros artistas, y las colaboraciones musicales no se hicieron esperar.

Es así como me contacta el Consulado de Perú en Medellín, el cual me propuso un reto: interpretar las canciones con las que crecí en casa, específicamente el vals peruano, el tondero y el festejo, en el marco de la celebración de la Canción Criolla.

Luego de varias colaboraciones virtuales, me contactó la Embajada de Perú, y me extendió la invitación para participar en el Cabildo Bicentenario Internacional en el 2021, cuyos países integrantes para esa versión eran Perú y Colombia, y donde se abordaba el tema de la integración y desarrollo por la cultura.

Por consiguiente, veo pertinente abordar dos temas: la música como carta de presentación de una cultura y los países hermanos que comparten músicas.

En este primer punto hago alusión a dos nombres que al momento de referenciarlos nos llevan geográficamente a un lugar específico: “La pollera colorá” a Colombia y sus cumbias, y “La flor de la canela” a Perú y Chabuca Granda.

En cuanto a que son países hermanos y comparten músicas, referencio un poco de lo que entendía en aquel momento de estas músicas: los ritmos similares como los pasillos colombianos y los valeses peruanos, los dos constituidos en la métrica de 3/4 además del mapalé y el festejo, que se caracterizan por los tambores y su alegría. También es importante resaltar los sentidos de las letras que habitan en las personas: del trabajo de la tierra, de sus sabores y comidas, recuerdos de lugares característicos, del romance y la familia. En los bailes y vestimentas también nos parecemos. El traje de los hombres en la marinera es muy similar al de los hombres en la cumbia, y las faldas de las mujeres igual de vistosas y coloridas.

Ahora, en el 2022, mi camino en el aprendizaje de las músicas tradicionales sigue en proceso. El folclor, tanto colombiano como peruano, tiene muchos géneros; he iniciado en el mundo del vallenato y a la par comencé a explorar el landó y la zamacueca.

Es así como se han desarrollado mis formas de apropiación musical: explorando musicalmente desde la escucha y participación en diferentes espacios que me han permitido desarrollar estas habilidades a lo largo de estos tres años, estableciendo en esencia una posición identitaria intercultural. Las apropiaciones musicales se dan de manera natural a lo largo de la vida. Hay muchos ritmos y géneros que permean el desarrollo musical, emocional y personal de un artista, y el interiorizar las músicas como propias es un trabajo que requiere dedicación y mucho respeto. Siempre es un reto porque no solo es el cantar, afinar o estar en el tiempo; es un conjunto entre la interpretación y las destrezas musicales, dancísticas y de contenido en cuanto a lo que transmiten las letras.

Finalmente, me gustaría resaltar, para quien lea esta pequeña crónica, que no es relevante el territorio, el país o lugar en el que se encuentre el individuo, lo importante es qué tanto se adentre en las músicas para poder lograr una buena interpretación de estas y así dar cuenta de qué tanto las culturas permean a un individuo para establecer una identidad musical, y todavía más vinculadamente a un músico. Considero que la dualidad cultural que poseo ha enriquecido mi proceso musical, mi identidad sonora y la forma en que el público me percibe como artista.

## REFERENCIAS

García-Martínez, S. (2021). *Apropiaciones musicales del merengue dominicano en músicos de Medellín entre la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX y 2020*, [Trabajo de grado de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Grimson, A. *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. (2011) Buenos Aires (1ra ed.). (pp. 190). Siglo Veintiuno Editores.

López Cano R. y San Cristóbal U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Escola Superior de Música de Catalunya (1ra ed.).

Sans, J. F. (2018). *Apropiación y Expropiación de Músicas Nacionales: Los Samurái del Joropo*. *Revista Musicaenclave*. (pp. 2). Sociedad Venezolana de Musicología.

### Escucha a De Rossana en los siguientes enlaces:



**Mi pueblo está llorando**

**(composición propia)**

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



**La Llorona**

**Andrés Henestrosa -  
(Cover, De Rossana ft.  
Holman Hernandez)**

<https://www.youtube.com/watch?v=Z7lKsaTg-1l>



**Murió el amor**

**Paola Jara -  
(Cover, De Rossana)**

<https://www.youtube.com/watch?v=PnTGG9VWE4o>

# BITACORAV<sup>1</sup>

## Lina María Mazo Serna

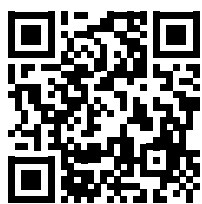
Egresada del programa Técnico Profesional en Producción para las Prácticas Musicales con énfasis en técnica vocal del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. Hace parte de los semilleros de investigación *Cantos y Cuentos de Mujeres Eternas* y *Suena Colombia*. Bloguera en Blogger.

[lmazo@deboraarango.edu.co](mailto:lmazo@deboraarango.edu.co)



<sup>1</sup> Con la idea difundir la diversidad de obras y productos que la comunidad deboriana realiza, en este espacio *El Musicante* quiere presentar a sus lectores esta iniciativa de una de sus egresadas, en donde se encuentra un gran compendio sobre temáticas y formatos de muy diversa índole alrededor de la música: las mujeres en la música, la guabina, la música clásica, etc. Sea esta la invitación para visitar, conocer y disfrutar de este blog.

“Conoce nuevas cosas y disfruta de ellas en la cotidianidad de la vida con tus seres queridos o ¡a solas!”, es el eslogan que verán debajo del título de mi blog [Bicorav](https://bicorav.blogspot.com/) (Bitácora Versátil), como una invitación a explorar y a apropiarse del conocimiento que la información allí genere e inspire sin importar que el contenido esté o no en tendencia, o con un gran despliegue de marketing.



**Blog Bicorav**

<https://bicorav.blogspot.com/>

El blog, en constante construcción, surgió como respuesta a varias inquietudes en medio de una época en que las redes sociales estaban en todo su furor. Veía mucha información sobre muchas cosas diversas, y puntos de vista indispensables para el buen entendimiento se esparcían hasta desvanecerse entre oleadas de opiniones por fuera de contexto, peleas, discusiones y publicaciones de mayor o menor relevancia. Por eso, al observar que muchas cosas alrededor de la música quedaban ignoradas en medio de tanto reggaetón y de comentarios al respecto, sentí la necesidad de crear un espacio para dar visibilidad a diferentes contenidos sociales, políticos, amorosos, artísticos, etc., a partir de letras de canciones, poemas, textos, conversatorios y películas, entre otras expresiones.

Si bien las entradas no han sido muy continuas por diversas razones, *Investigación en el Aula* (una sección de la materia *Historia de las Músicas Populares y Urbanas*, impartida por el docente Santiago

García), fue la excusa para volver a retomar con mayor convicción el ejercicio de investigar y escribir para conectarme con un público; tal como ocurrió con [Mujer Guabina](https://bicorav.blogspot.com/2022/04/la-guabina-en-la-actualidad-y-algunas.html) durante el Encuentro Interno de Investigación en el Tecnológico de Artes Débora Arango, del semestre 2022-1.

Con la presentación de mi blog quiero entonces motivarlos a indagar por encima de la inmediatez, de lo usual. Un ejemplo de ello es la publicación sobre listas de [música nocturna instrumental](https://bicorav.blogspot.com/2020/05/nocturnos-y-obras-que-evocan-la-noche.html) con compositoras y compositores, en la que **¡no solamente encontrarán música de Chopin!** También temas polémicos abordados desde varios ángulos como, por ejemplo, el artículo [Medellín a pie | Una mirada hacia la visibilización y dignificación de los habitantes de calle](https://bicorav.blogspot.com/2019/05/medellin-pie-una-mirada-hacia-la.html), y así sucesivamente a través de pestañas y etiquetas para facilitar la navegación.



**Mujer Guabina**

<https://bicorav.blogspot.com/2022/04/la-guabina-en-la-actualidad-y-algunas.html>



**Música nocturna instrumental**

<https://bicorav.blogspot.com/2020/05/nocturnos-y-obras-que-evocan-la-noche.html>



**Medellín a pie**

<https://bicorav.blogspot.com/2019/05/medellin-pie-una-mirada-hacia-la.html>

# MEME

## Mariposas amarillas Versión libre basada en *Cien años de soledad*

**Edwin Alexander  
Castro Méndez**

Durante los últimos cuatro años viene desempeñándose como docente de tiempo completo en el Tecnológico de Artes Débora Arango, en el cual ha desarrollado proyectos de investigación que han arrojado publicaciones como *Jaime Llano a Puño y Letra: compendio de música colombiana para la lectura de nuestra tierra* (2022), y *La paradoja: lo desafinado, lo arrítmico y lo amotriz como posibilidad estética y pedagógica* (2020), publicado en la Colección de Diálogos Intelectuales del Siglo XXI de la editorial Global Knowledge Academics. Se ha desempeñado como docente en la facultad de educación de la Universidad de Antioquia en el curso *Artes, estética y educación*. Ocupó el cargo de Secretario de Educación en el municipio de Anzá durante la vigencia 2012-2015. Actualmente, adelanta la sustentación del Doctorado en Ciencias de la Educación en la Universidad San Buenaventura.

# DESCRIPCIÓN

**R**enata Remedios Buendía es Meme en *Cien años de soledad*. Hija de Aureliano II Buendía y de Fernanda del Carmen, dueños de la compañía bananera donde Mauricio Babilonia trabajaba como mecánico.

La historia de amor entre Meme y Mauricio Babilonia comienza cuando se conocen en los talleres de la empresa bananera de los padres de ella. En un principio, Mauricio Babilonia fue de poco agrado para Meme; no obstante, y a razón de los encuentros en el cine, las miradas de Mauricio Babilonia lograron cautivarla.

Antes de quedar Meme completamente enamorada de Mauricio Babilonia, se percató de que este la perseguía en secreto por todo Macondo, y que siempre estaba rodeado de mariposas amarillas.

Así, el par de enamorados se veían por los más disímiles lugares a escondidas de los padres de Meme, hasta que un día en el cine fueron descubiertos por Fernanda del Carmen, la cual enclaustró a Meme en su dormitorio indefinidamente. En lugar de no volverse a ver, todos los días se encontraban a las 7:00 de la noche en el baño de los Buendía, sitio al que acudía Mauricio Babilonia colándose por el techo. Tiempo después, Fernanda del Carmen descubrió que llegada la noche la casa se llenaba de mariposas amarillas. En ese momento, y con sospechas sobre Mauricio Babilonia, le dijo al alcalde que le estaban robando las gallinas y que necesitaba que le prestaran guardia en su casa. A raíz de ello, una noche Mauricio Babilonia fue

impactado por un proyectil que lo dejó paralítico por el resto de su vida, y Meme fue trasladada a un convento.

Meme no quiso volver a hablar. Luego de mucho tiempo, supo que Mauricio Babilonia había muerto cuando la última mariposa en su cuarto –de las que también la empezaron a perseguir a causa de su amor– era atravesada por un aspa del ventilador.

**Letra:**

Te conocí una vez, cuando debía ser,  
no era antes, ni después.  
Y aquí estoy yo también, viéndome de una vez  
en lo que puede ser.

Soy como el hijo de tus ojos  
y solo me sé en tu boca.  
Cuando me miras, cuando tu perfume,  
la vida me vuelve loca.

Y cuando el tiempo ya no es tiempo  
recordando tus suspiros  
cuando recuerdo lo feliz que fuimos  
viéndote al lado mío.

**Coro 1:**

¿Dónde está Meme corazón, dónde está Meme?  
La mariposa silenció, más no el quererte.

Pregones:

-Mariposas amarillas, pintan todas el cielo,  
cada una se murió cuando la vida me llevó al entierro.  
-Y solo quedan los recuerdos, de este amor entre paredes  
de no verte, de no hablarte, de ya no sentir tu cuerpo.  
-¿Dónde está Meme, dónde está Meme?  
La mariposa silenció tu voz, mas no el quererte, el quererme.  
-Cien años de mil amores, en esta tierra escondida  
la muerte también sonrió, se llevó la vida mía.  
Meme de mi corazón...

**Coro 2:**

¡Ay Meme!  
Pregones:  
Del amor y la pasión,  
de aquellos bellos momentos  
solo quedan los recuerdos.  
De ese amor entre paredes  
que me atrapó entre sus redes  
para sanar esta herida  
mariposas amarillas.  
¿Dónde está mi corazón?,  
que me inspira esta canción.  
¿Dónde está la vida mía?  
¿Dónde está la vida mía?

# MEME

Composición y arreglo:  
Edwin Alexander Castro Méndez

## Mariposas amarillas

Am7 D7 Em7 Am7 Am7 D7 Em7 Am7



9 Am7 D7 Em7 Am7

Te co-no-cí\_u-na vez, cuan-do de-bí-a ser, no\_e-ra-tes ni des -pués.

13 Am7 D7 Em7 Am7

Y-quí\_es-toy yo tam-bién, vi\_en-do-mé de\_u-na vez, en lo que pue-de ser. \_\_\_\_\_

17 C maj7 C#m7(b5) Dm7 E7 Am7

Soy co-mo\_el hi - jo de tus \_\_\_\_ o - jos \_\_\_\_ y \_\_\_\_ so - lo me sé\_en tu \_\_\_\_ bo-ca \_\_\_\_  
Y cuan-do\_el tiem-po ya no\_es \_\_\_\_ tiem-po \_\_\_\_ re - cor-dan-do \_\_\_\_ tus sus - pi - ros \_\_\_\_

21 F maj7 Bm7(b5) E7 Am7

cuan-do me mi - ras, cuan - do tu per-fu-me la vi - da me vuel-ve lo - ca \_\_\_\_  
cuan-do re-cuer-do lo \_\_\_\_ fe-liz que fui-mos vién-do te la do mí - o \_\_\_\_

25 Am7 D7 E7 Am7 Am7 D7 E7 Am7

D.S. al Coda

⊕

Bajo G13 G13 E13 E13 Brass G13 G13

41 E13 E13 G13 G13

45 E13 E13 G13 G13 E13

50 E13 G13 G13 E13 E13 F13 F#13

56 Am7 Coro 1 F maj7 G7 Am7

¿Dón-de\_es tá Me - me co - ra - zón\_\_\_ dón - de\_es tá Me - me?

60 D7 F maj7 E7 Am7

La ma - ri - po - sa si - len - ció\_\_\_ más no\_el que - rer - te\_\_\_

64 Am7 Pregón 1 F maj7 G7 Am7

Ma - ri - po - sas a - ma - ri - llas pin - tan to - das el\_\_\_ cie\_\_\_ lo

68 D7 F maj7 E7 Am7

ca - da u - na se\_\_\_ mu - rió cu\_an - do la vi - da me lle vó\_al en - tie - rro.

72 Am7 Pregón 2 F maj7 G7 Am7

Y so - lo que - dan los re - cuer - dos de\_es - te\_a - mor en - tre pa - re\_\_\_ des

76 D7 Fmaj7 E7 Am7

de no ver - te de no ha - blar - te, de ya no sen - tir tu cuer - po.

80 Am7 Fmaj7 G7 Am7

Pregón 3

¿Dón-de es tá Me - me?

¿dón-de es - tá Me - me?

84 D7 Fmaj7 E7 Am7

la ma - ri - po - sa si - len - ció tu voz mas no el que - rer - te el que - rer - me. Cien

88 Am7 Fmaj7 G7 Am7

Pregón 4

a - ños de mil a - mo res en es - ta tie - rra es con - di - da,

92 D7 Fmaj7 E7 Am7

la muer - te tam - bién son - rió se lle - vó la vi - da mí - a

96 Am7 Fmaj7 G7 Am7 Am7 Fmaj7 G7 Am7

Brass

104 Am7 Fmaj7 G7 Am7 Am7 Fmaj7 G7 Am7

Coro 2-pregones (ad lib)

112 Am7 F G7 G7E7 Am7Am7 F G7 G7E7 Am7

Me-me de mi co-ra zón. ¡Hay! Me - me

¡hay! Me - me.

117 Am7 Fmaj7 G7 Am7

¿Dón-de\_es tá Me - me co - ra - zón \_\_\_ dón-de\_es tá Me - me?

121 D7 Fmaj7 E7 Am7 **Fine**

La ma - ri - po - sa si - len - ció \_\_\_ mas no\_el que - rer - te \_\_\_

**Meme - Mariposas  
amarillas**  
Interpretación:  
Guateque Project

[https://www.youtube.com/  
watch?v=Um5qneQOc-I](https://www.youtube.com/watch?v=Um5qneQOc-I)



# LA ARMONIZACIÓN COMBINADA

como procedimiento de la creación musical

## César Mejía

Músico de Sesión, guitarrista, investigador musical. Licenciado en Música de la Universidad de Antioquia. Egresado del Berklee College of Music en Boston (EEUU) de Composición, Improvisación y Arreglos. Escritor de libros de armonía moderna. Publicó el libro **Blues: de lo convencional a lo alternativo**, ganador de Estímulos al Talento Creativo 2015. Egresado y hoy docente del programa de Prácticas Musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida.

[cmejiam@deboraarango.edu.co](mailto:cmejiam@deboraarango.edu.co)

La música como ente transformador y cambiante ha generado una gran cantidad de meditaciones desde una fenomenología interior, entendiéndose esta como una serie de manifestaciones o procesos que garantizan un resultado.

La noción de la armonía viene trascendiendo desde que el *homo* ha pisado e invadido esta comarca, este orbe pleno de perspectivas y motivaciones.

Esta inquietud está revelada desde lo más implícito del artista por querer plasmar sus postulados, ideales y doctrinas desde una perspectiva epistemológica trascendente en un sentido pulcro o sórdido. La música, así como sus múltiples métodos de expresión, ha dado paso a hipótesis que circunscriben estrictamente a las emociones e intelectualidades, concibiendo diversas perspectivas tanto para la creación artística llamada *acusmática* (de los músicos diletantes), como para los pitagóricos o los denominados músicos doctos.

El sistema llamado armonización combinada aquí presentado permite al compositor o interprete (sea docto o empírico, pero con conocimiento de la teoría tonal y modal) hacer un análisis a fondo y completo de la estructura armónica, movimientos y préstamos modales. A través de enlaces de acordes puede describir al detalle su prolongación para establecer su cualidad armónica, combinaciones o permutaciones, las cuales generan unas pautas o algoritmos que pueden resultar muy útiles a la hora de prestar alivio al músico que sienta que aún no lo visita Euterpe para inspirarle intuiciones o postulados geniales en una correlación proporcional o exacta que se muestre favorable a lo que quiere expresar.

Todos los conceptos y teorías usados para el presente artículo están basados en los estudios de armonía contemporánea,

la cual algunas veces hace contraste con las convenciones usadas por la música tradicional.

La armonización combinada se basa en 6 formas distintas, estructuras, algoritmos o variaciones de las progresiones según su criterio y análisis.

### Convenciones para el proceso de la armonización combinada:

**M** Modo (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio)

**CT** Centro Tonal (tonalidad; por ejemplo G o C#)

≠ Diferente (cambiar el Modo o el Centro Tonal durante el tema)

= Igual (permanecen el Modo y el Centro Tonal)

#### Formas:

##### 1. Puramente modal

M = y CT =

Ejemplo: G Frigio durante toda la composición.

##### 2. Polimodal

M ≠ y CT =

Ejemplo: Mixolidio y Dórico en una composición con Centro Tonal en F#.

##### 3: Politonal

M = y CT ≠

Ejemplo: Modo Frigio con variación entre C y Bb durante la composición.

#### 4: Polimodal politonal

M $\neq$  y CT $\neq$

Ejemplo: Variaciones entre A Frigio y C# Lidio.

#### 5. Plateau<sup>1</sup>

Combinación de los cuatro anteriores. Ejemplo: en la misma composición un pasaje en politonal, otro pasaje puramente modal, otro pasaje politonal polimodal.

#### 6. Complex

Combinación florida (más compleja) de los cinco anteriores. Ejemplo: ya no solo en la misma composición, sino en el mismo motivo o compas, fragmentos puramente tonales, politonales, polimodales politonales mezclados en continuidad.

#### Convenciones para el algoritmo de escalas:

Ahora bien, para continuar hacia la creación de un algoritmo que nos permita visualizar la cantidad de posibles armonizaciones o escalas resultantes de las combinaciones armónicas, establezcamos aquí las siguientes convenciones:

**N:** Notas de la escala.

**M:** Modos producidos por la escala de siete notas.

**NM:** Escalas modales.

**CROM:** Doce notas de la escala cromática.

**ARMCOMB:** Seis formas de la armonización combinada.

**ESCP:** Escalas Posibles combinando las permutaciones de escalas de siete notas dentro de una octava.

#### Creación del algoritmo:

Se toman las 7 notas de la escala diatónica y se multiplican por los siete modos de cada una de las escalas:

$7N \times 7M = 49NM$  (cuarenta y nueve escalas modales).

Ese resultado se multiplica por las 12 notas cromáticas:

$49NM \times 12CROM = 588$  (quinientos ochenta y ocho modos dentro de la escala cromática)

Ese resultado se multiplica por las 6 formas de la armonización combinada expuestas:

$588NMCROM \times 6ARMCOMB = 3528$  (tres mil quinientas veintiocho escalas posibles desde las doce notas cromáticas)

En este punto recordemos que del Do al Do existen 5544 combinaciones posibles de 7 notas entre ellas; por ejemplo:

1) C-D-E-F-G-A-B;

2) C-D#-E-F-G#-A-B;

3) C#-D-Eb-F#-G-A-Bb; ... etc.

Y así hasta 5544 escalas heptatónicas posibles dentro de la octava.

Entonces, para hallar el número de posibles combinaciones armónicas multiplicamos el número de escalas posibles dentro de la escala cromática por las escalas heptatónicas posibles dentro de una octava:

$3528 \times 5544ESCP = 19.559.232\sim$  (aproximado de posibles armonizaciones dentro de las escalas cromáticas y heptatónicas).

<sup>1</sup>Plateau y Complex son conceptos utilizados por el músico británico Allan Holdsworth (1946-2017) y cuyo uso se ha extendido en la armonía y en la composición contemporáneas.

En síntesis, el algoritmo queda así:

$7N \times 7M = 49NM$

$49NM \times 12CROM = 588$

$588NMCROM \times 6ARMCONB = 3528$

$3528 \times 5544ESCP = 19.559.232\sim$

Pero ¿cuál es la aplicación de todo esto?

Para implementar la aplicación de este algoritmo, pasemos al tema de las progresiones:

## Progresiones

Las progresiones se caracterizan por ser estáticas, aunque las uniones o su intercambio depende del contexto melódico o de generación de colores.

Las progresiones tonales y/o modales poseen tres (3) estructuras de acordes dependiendo de su función, y se taxonomizan de la siguiente manera:

### 1. Centro Tonal o *axis*<sup>2</sup>

Tonalidad, que en las esferas anglosajonas se llama *axis* o eje tonal.

### 2. Acordes cadenciales

Paralelos a un grado del Centro Modal o Tonal, ascendente o descendente.

### 3. Acordes característicos

Con la alteración o las alteraciones del modo.

De esta forma se obtienen progresiones modales-tonales y/o tonales-modales con sus variaciones conclusivas o suspensivas. Dado que ya no estamos hablando de funciones tonales funcionales (tónico,

subdominante, dominante), los acordes que poseen el tritono (dominantes) pueden resolver en su vecino de grado, para evitar que generen una sensación de tonalidad. Por ejemplo, en Cm, el G7 (que es dominante) podría resolver a un Fm7 o a Abmaj7.

La pantonalidad y sus características holísticas permiten crear, amalgamar e intercalar mixturas dentro de sus variaciones de la armonización combinada. Las progresiones también pueden crearse a partir de texturas tonales modales dando variedad. Estas variaciones armónicas se pueden variar tanto en su parte melódica como armónica.

<sup>2</sup> The pitch axis system. Concepto tomado del libro *Rock Guitar Secrets*, de Peter Fischer (1995).

# OTROS RECURSOS DE ARMONIZACIÓN COMBINADA

## Armonización plano diasistemático:

Plano diasistemático: cada uno de los planos en los que identificamos movimientos armónicos independientes entre sí. Esto se evidencia cuando en un tema hay varias formas de armonización combinada desde un pasaje *Plateau* o *Complex*.

Para dar un ejemplo, usaremos los siguientes modos: C Eólico - Am Armónico - D Mixolidio - G Eólico - Bb Jónico - Eb Dórico - Ab Mixolidio - B Locrio.

||: Cm7add9 | Ammaj7/9 | D7add9 | Gmadd9 | Bb7add11/13 | Ebmadd9 | Ab7add9 | Bm7/5b: ||

Moderate ♩ = 120

Cm7/9      Ammaj7/9      D7/9      Gm9      Bb7/13

Ebm9      Ab7/9      Bm7/5b      Cm7/9

Gráfica 1. Ejemplo melódico sobre armonización en plano diasistemático.

## Armonización polidiasistemática:

Se desarrollan en paralelo dos sistemas diferentes. Por ejemplo: politonalidad y polimodalidad. Para ejemplificar, usaremos los siguientes modos: Cm Armónico - Bm Lidio dominante - Gm Eólico - Abm Melódica - Gb Mixolidio - E Locrio - A Locrio - Db Alterada - G# Locrio 2ª aum.

||: Cmaj7/5# | Bbmaj7/5# | Gm7add9 | Abmaj7/5# | Gb7add9 | Em7/5b | Am7/5b | Dbmaj7/5#: || G#m7/5badd9 ||

Moderate ♩ = 100

Gráfica 2. Ejemplo melódico sobre armonización polidiasistemática.

### Armonización pandiatonismo o pancromático:

Movimientos libres sin funcionalidad armónica diatónica definida dentro de una escala cromática. Para este ejemplo se usan Bb Locrio - C Jónico Aumentado - Bb Mayor Armónico - Escala de D alterado - F Hindú.

|| Ebm7/5b | Cmaj7add9 | Bbmaj7/5#add9b/11/13 | Dm7/5badd9b/13badd3+  
| Fm7add9/11#/13 | |

Moderate ♩ = 120

Moderate ♩ = 85

Cmaj7/5# E7/9b Eb7/9 Bdis/9/11 F7/9

Dm7/9 Gbmaj7/9/11 Bbmaj7 Ebmaj7/5#

Gráfica 4. Ejemplo melódico sobre armonización con modulación diasistemática

### Armonización hibridación sistemática:

Es una alternancia rápida de procesos armónicos diferentes en un mismo fragmento musical (Plateau). Aquí utilizaremos los siguientes modos para el ejemplo melódico: C Mayor Armónico - E Rumano - Db Jónico - A Eólico - Bb Lidio - D Lidio.

||: C7add9/11/13b | Emmaj7add9/11/13b | Dbmmaj7add9/11/13 | Am7add9/11/13 | Bbmaj7add9/11#/13 | Dmaj7/5#add9/11/13 :||

Moderate ♩ = 150

C7/9/13b Emmaj7/9 Dbmaj7/9 Am7/9

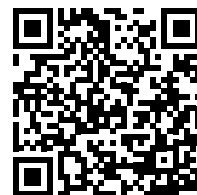
Bbmaj7/11# Dmaj7/5#/9

Gráfica 5. Ejemplo melódico sobre armonización con hibridación sistemática.

### Mixturas:

Armonía paralela conocida como melodía de acordes que consiste en una línea acompañada de varias voces en paralelo que conforman un único plano armónico. Un ejemplo muy común de las mixturas armónicas son los arreglos para [Big band](#), en donde hay varias voces independientes pero creando un bloque armónico.

Ejemplo de mixtura armónica:  
 "Moonlight serenade"  
 Glenn Miller  
<https://www.youtube.com/watch?v=rjq1aTLjrOE>



## Pandiatonicismo:

Se da cuando no hay funciones armónicas claras dentro de un modo. Esto lo podemos evidenciar por ejemplo escuchando pasajes de la música de [Stravinsky](#), [Bartok](#) o [John Cage](#).

### Ejemplos de pandiatonicismos en música del siglo XX:

**“El pájaro de fuego”, para piano**  
**Igor Stravinsky**

<https://www.youtube.com/watch?v=3JWDFXlec3w>

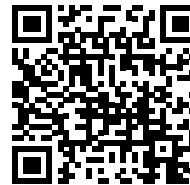


**Cuarteto de cuerdas No. 4**  
**Béla Bartók**

<https://www.youtube.com/watch?v=nJLb7-m-pAY>

**“Música de cambios”, para piano**  
**John Cage**

[https://www.youtube.com/watch?v=B\\_8-B2rNw7s](https://www.youtube.com/watch?v=B_8-B2rNw7s)



## Hibridación y modulación diasistemática:

Implica el uso de varios sistemas de manera alterna mediante cortes abruptos o separados (hibridación diasistémica) o transformándose gradualmente (modulación diasistémica). Por ejemplo en la música de [Xenakis](#), podemos apreciar ese tipo de exploraciones.

**Ejemplo de hibridación y modulación**  
**diasistemática “Metástasis”**  
**Iannis Xenakis**

[https://www.youtube.com/  
watch?app=desktop&v=iYFIMjoHte0](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iYFIMjoHte0)



# CONCLUSIONES

Estas permutaciones y/o variaciones de la armonización combinada conceden, implementan, unen y crean progresiones diversas desde un punto de vista ortodoxo y, por ende (implícitamente) melodías diversas, como un método de condensar conceptos y emociones, aportando a la experiencia estética particular y proporcionando múltiples formas estructurales musicales.

La música no es un arte estático, es un retrato vivo, lleno de respuestas, pero con más cuestionamientos aún por resolver a las zozobras filosóficas, intelectuales y artísticas. Un demiurgo vivo que nos encausa entre lo terrenal y lo celeste. Gracioso instrumento de especulación y de vibración en un cosmos que desde los pitagóricos lo veían y sentían ordenado en una *música de las esferas*, y que aún hoy es ciencia episteme formulada desde la proporción de las exposiciones o refutaciones inconmensurables de lo particular a lo colectivo.

*«Encontraremos un camino,  
y si no, lo crearemos»*

*Aníbal Barca*

# BLUES ALGORÍTMICO

## Creación tonal modal a partir de las escalas pentatónicas

César Mejía

Músico de Sesión, guitarrista, investigador musical. Licenciado en Música de la Universidad de Antioquia. Egresado del Berklee College of Music en Boston (EUA) de Composición, Improvisación y Arreglos. Escritor de libros de armonía moderna. Publicó el libro **Blues: de lo convencional a lo alternativo**, ganador de Estímulos al Talento Creativo 2015. Egresado y hoy docente del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida.

cmejiam@deboraarango.edu.co

**E**n la composición se han creado diversas formas de plasmar esa idea central que da la interpretación en el quehacer musical, esa sintaxis creadora; cada una de esas formas goza de sus verdades y virtudes.

Así mismo, en la música moderna se han encontrado diversas formas de creación como la armonía Berklee, la armonía modal, el atonalismo, el serialismo, la terrazada y el *pitch axis system* entre muchas formas de expresión o manifestación artística. La forma de composición que presentamos en este texto da la posibilidad de experimentar con armonizaciones no convencionales; aquellas que normalmente no se darían en la armonización tonal ortodoxa o modal.

El **blues algorítmico** basa principalmente su estructura intrínseca en la raíz del blues, que es la escala pentatónica pero tomada desde distintas perspectivas para formar otras escalas pentatónicas con distintos patrones numéricos llamados “permutaciones”. Estas son las denominadas escalas pentatónicas *emitónicas*<sup>1</sup> (las que contienen semitonos) y las pentatónicas *anemitónicas* (las que no contienen semitonos). Dichas permutaciones dan una posibilidad más amplia que la normalmente aceptada y trabajada con la exploración del blues a través de sus estructuras y formas tradicionales como son la pentatónica

<sup>1</sup>Los conceptos de hemitónico y anemitónico surgen de la clasificación de etnomusicología. Parker, Barry. *Good Vibrations. The Physics of Music*. J. H. U. Press, 2010, pp. 87-88.

mayor y la pentatónica menor, que también son utilizadas comúnmente en el rock, pop, fusión y jazz, entre otras.

Repasemos la formación de los Modos como punto de referencia en la composición:

**JÓNICO:** escala mayor natural.

**DÓRICO:** escala menor con 6+ (sexta aumentada).

**FRIGIO:** escala menor con 2- (segunda disminuida).

**LIDIO:** escala mayor con 4+ (cuarta aumentada).

**MIXOLIDIO:** escala mayor con 7- (séptima disminuida).

**EÓLICO:** escala menor natural.

**LOCRIO:** escala menor con 2- (segunda disminuida) y 5- (quinta disminuida), o escala disminuida.

La escala pentatónica, como cualquier otra escala, posee modos implícitos, así como una escala diatónica.

Estos Modos pentatónicos son los siguientes:

**Modo 1:** pentatónica mayor china.

**Modo 2:** egipcio suspendido.

**Modo 3:** man gong.

**Modo 4:** ritusen.

**Modo 5:** kokin joshi.

Esta forma de composición está basada teóricamente en lo siguiente:

Tenemos una escala diatónica con sus 7 sonidos incluidos: A B C# D E F# G# A, como una escala mayor de A (La mayor natural)

Moderate ♩ = 120

T  
B

0 2 4 0 2 4 1 2

Las formas pentatónicas más comunes en sus grados tonales son: 1 3b 4 5 7b en una escala pentatónica menor y 1 2 3 5 6 en una pentatónica mayor. Cualquier escala pentatónica se puede obtener mezclando, omitiendo o en su defecto aislando grados para así generar una nueva forma de escala pentatónica desde cualquier escala diatónica heptatónica, sea tonal o modal. Esto nos da como resultado 13 formas más de escalas, dando así un total de 15 formas; y cada una de las permutaciones toma las variaciones o alteraciones del Modo en que se generan como modo axial (o Centro Tonal).

Ejemplo:

### 15 permutaciones pentatónicas

12567	13457	12456	12347
14567	13456	12367	12346
13567	12467	12357	12345
	13467	12457	12356

Estas permutaciones están pensadas desde cualquier modo con sus variaciones o alteraciones en cualquier escala heptatónica y se mezclan sobre sus 5 modos o patrones de escala, de la siguiente manera:

Se elige una escala; por ejemplo, A mayor o Jónica, así: A B C# D E F# G# A

Tomamos cualquier permutación de las anteriores: digamos 12567

Lo que nos da como resultado las siguientes formas en sus modos:

**Modo 1:** A B E F# G# A    **Modo 2:** B E F# G# A B    **Modo 3:** E F# G# A B E

**Modo 4:** F# G#A B E F#    **Modo 5:** G# A B E F# G#

Moderate ♩ = 120

Modo 1                      Modo 2                      Modo 3                      Modo 4

Modo 5

Ahora tomamos como eje o nota axial A para ejemplificar, y armonizamos los 5 patrones en sus intervalos primarios, cada modo respetando sus estructuras interválicas.

Estructura de los modos a partir de la permutación 12567:

**Modo 1:** A B E F# G# A

**Modo 2:** B E F# G# A B

**Modo 3:** E F# G# A B E

**Modo 4:** F# G# A B E F#

**Modo 5:** B E F# G# A B

Estructuración desde la nota axial:

**Modo 1:** A B E F# G# A

**Modo 2:** A D E F# G A

**Modo 3:** A B C# D E A

**Modo 4:** A B C D G A

**Modo 5:** A Bb C F G A

Moderate ♩ = 120

Modo 1                      Modo 2                      Modo 3                      Modo 4

Modo 5

## Armonización de los modos:

Estos serían entonces los acordes resultantes según la armonización de los modos.

### Modo 1:

Amaj7sus2/add13

B7sus4add11/13

Eadd9/11

F#m7/add9/11omit5

G#m7/add9b/13b

Moderate ♩ = 120

Amaj7/sus4/13 B7sus4/13 Eadd9/11 F#m7/9/11 G#m7/9b/13b

1

TAB

2	4	4	4	2
0	5	0	0	0
1	2	2	2	2
2	4	4	2	2
0	2	0	2	4

### Modo 2:

A7sus4add13

Dadd9/11

Em7add9/11omit5

F#m7/add9b/13b/  
omit5

Gmaj7sus2/add13

Moderate ♩ = 120

A7sus4/13 D/9/11 Em7/9/11 F#m7/9b/13b Gmaj7sus2/13

1

TAB

2	0	10	3	2
3	8	8	5	3
0	7	11	0	2
4	7	7	2	2
0	9	7	2	3

### Modo 3:

Aadd9/11

Bm7/add9/11/omit5

C#m7/add9b/13b/  
omit5

Dmaj7sus2/add13

E7sus4/add13

Moderate ♩ = 120

A9/11 Bm7/9/11 C#m7/9b/13b Dmaj7sus2/13 E7sus4/13

1

TAB

0	10	5	0	0
2	0	0	0	3
4	7	7	6	1
0	7	7	7	2
0	7	4	5	4

### Modo 4:

Amadd9/11

Bm7/add9b/13b/omit5

Cmaj7sus2/add13

D7sus4add13

Gadd9/11

Moderate ♩ = 120

Am9/11 Bm7/9b/13b Cmaj7sus2/13 D7sus4/13 G9/11

Musical notation for Modo 4, measures 1-5. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Measure 1: A2, C3, E3, G3, Bb3, D4, F4, A4; Measure 2: Bb3, D4, F4, A4, C5, Bb4, G4, E4; Measure 3: C5, Bb4, G4, E4, D4, Bb3, A4, F4; Measure 4: D4, Bb3, A4, F4, E4, C5, Bb4, G4; Measure 5: G4, E4, C5, Bb4, A4, F4, D4, Bb3. Below the staff is a guitar TAB with fret numbers: 0, 3, 3, 7, 5 for the strings from top to bottom.

### Modo 5:

Am7/add9b/13b/omit5

Bbmaj7sus2add13

C7sus4add13

Fadd9/11

Gm7add9/11/omit5.

Moderate ♩ = 120

Am7//9b/13b Bbmaj7sus2/13 C7sus4/13 F9/11 Gm7/9/11

Musical notation for Modo 5, measures 1-5. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: Measure 1: A2, C3, E3, G3, Bb3, D4, F4, Ab4; Measure 2: Bb3, D4, F4, Ab4, C5, Bb4, G4, E4; Measure 3: C5, Bb4, G4, E4, D4, Bb3, Ab4, F4; Measure 4: D4, Bb3, Ab4, F4, E4, C5, Bb4, G4; Measure 5: G4, E4, C5, Bb4, Ab4, F4, D4, Bb3. Below the staff is a guitar TAB with fret numbers: 3, 1, 3, 3, 0 for the strings from top to bottom.

Cada una de estas formas con sus respectivas armonizaciones, y esto aplicado a los 7 modos sobre las 12 notas cromáticas, nos da la siguiente ecuación algorítmica:

Convenciones del algoritmo:

**PP:** Permutación Pentatónica.

**MDP:** Modos Pentatónicos.

**MDD:** Modos Diatónicos.

**CROM:** Notas de la escala Cromática.

## ALGORITMO :

$$PP15 \times MDP5 = 75$$

$$75PPMDP \times 7MDD = 525$$

$$525PPMDPMDD \times 12CROM = 6300 \sim \text{posibles permutaciones aproximadamente.}$$

Tomando esto en cuenta tendríamos 6300 formas de armonización desde una sola escala diatónica, en este caso la escala mayor natural como nota axial.

De esta manera tendremos acceso a un sinnúmero de alternativas de armonización de una sola nota o pasaje musical utilizando acordes y/o progresiones que comúnmente no aparecen en la armonía convencional, ofreciendo toda una paleta de colores tonales y de estructuras variables desde el tonalismo, el modalismo, el serialismo, la disonancia liberada y la armonía tertiana, entre otras.

Esto también aplica para las escalas alternativas como: menor armónica, menor melódica, escalas exóticas, modos alterados o cualquier escala de 7 notas.

# CONCLUSIONES

Esta investigación consta de una suma de experiencias adquiridas y meditadas profundamente en el quehacer musical, encontrando alternativas en cada terreno. Incentivos que involucran la creación, la reflexión en tiempos de crisis que exigen una conciencia despierta y ávida de conocimiento.

La idea es abrir nuevas y necesarias perspectivas o dimensiones que algunas veces se dificultan con las ideas preconcebidas que no permiten una elaboración progresiva de otros elementos artísticos.

El blues algorítmico consta entonces de elementos y permutaciones tomadas de escalas pentatónicas posibles desde su estructura, desde cualquier modo o variación de una escala heptatónica con sus posibles permutaciones.

Tenemos aquí la reflexión artística como compañera de la creación y del pensamiento curioso de no dar todo o nada por sentado, pues estamos ante una época que pide y exige valor, poder tomar vocería de las nuevas concepciones artísticas agotando el recurso de la eclosión implícita y desde la base armónica existente.

# LA EMOCIONALIDAD VOCAL como herramienta interpretativa

## Helder Elías Balanta Herrera

Licenciado en educación musical, cantante, compositor, arreglista e instrumentista, Artist and Vocal Coach, docente de Técnica vocal y viola en el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida.

[helder.balanta@deboraarango.edu.co](mailto:helder.balanta@deboraarango.edu.co)

Nuestras emociones pueden tener mayor o menor intensidad, pero gracias a que las personas tenemos una capacidad increíble de adaptación podemos conseguir que nuestra voz, nuestro cuerpo, nuestras emociones, y nuestros mensajes se ajusten a nuestras necesidades del momento.

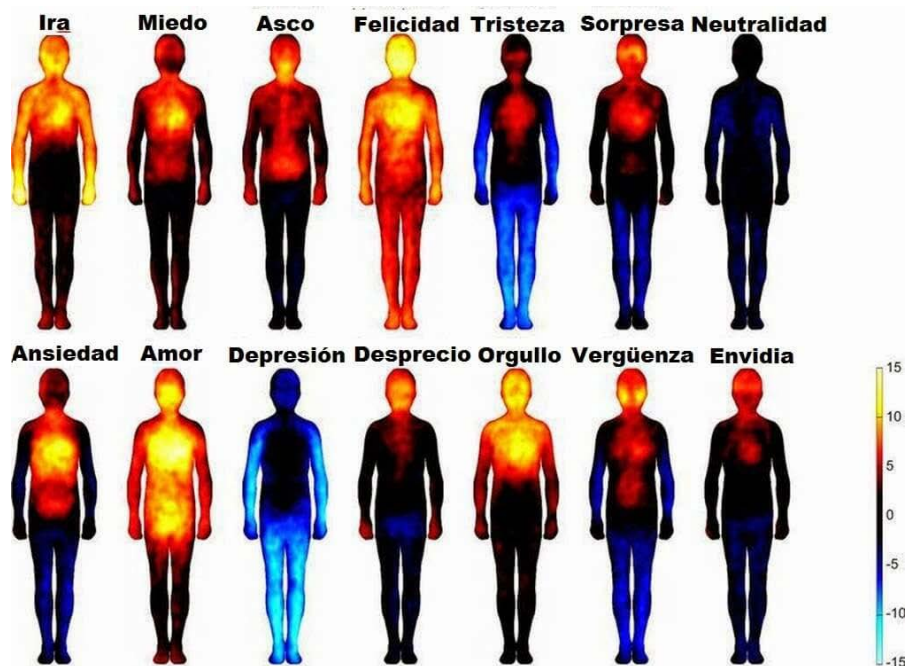
Paz Vittar Carolina

Emociones, cuerpo y voz; este es el orden natural de fluencia por el cual cada ser humano realiza sus interacciones sociales. Somos un conjunto de emociones que necesita del cuerpo para poder **vibrar** (autorreconocimiento emocional), **resonar** (contacto con el otro) y **sonar** (devolución de la resonancia emocional para conectar y sanar).

En este orden preciso de fluencia debemos realizar un viaje introspectivo que nos lleva a la autoevaluación emocional y el reconocimiento de las manifestaciones físicas de dichas emociones para ser conscientes de los puntos de inflexión corporal que generan presión o tensión física y que innegablemente buscan

salida a través de nuestra voz: nuestra voz hablada y nuestra voz cantada; dos vías de interpretación emocional que se conectan en un mismo cuerpo.

Las emociones varían con cada momento y contexto en el que habitemos y de acuerdo a ellas se generan reacciones químicas que se evidencian en presiones, relajaciones, tensiones corporales y vocales que llevan a ahorros o gastos energéticos, de aire y emocionales, los cuales en determinados momentos posibilitan o no la fluidez interpretativa y la transferencia emocional con el oyente. A partir de la siguiente gráfica podemos observar dónde se acumulan las emociones en el cuerpo, de acuerdo con estudios realizados en psicología y psicoterapia por Adriana Reyes (2019):



Gráfica 1. ¿Dónde se acumulan las emociones? (Reyes, 2019)

De acuerdo con el texto “La influencia de las emociones en el sonido de la voz” de María Soledad Caballeros Salgado (s. f.) estas son las caracterizaciones de cada emoción a través de la voz:

•**Alegría:** tono alto, contorno variado, tempo rápido.

•**Tristeza:** tono grave, contorno plano, tempo lento.

•**Cariño:** tono alto, inflexiones suaves y bien moduladas, tempo medio.

•**Miedo:** tono bajo, contorno monótono, tempo lento.

•**Sorpresa:** tono alto, contorno variado, intensidad media, tempo lento.

•**Cólera:** tono alto, contorno con inflexiones bruscas, intensidad fuerte, tempo rápido.

•**Orgullo:** tono agudo, intensidad fuerte, tempo reposado.

•**Vergüenza:** tono bajo, contorno variado, tempo lento.

(Caballeros Salgado, s. f.)

Cuando interpretamos un texto cantado debemos entregarnos a la tarea de descubrir cuál o cuáles son las emociones principales y cuáles las secundarias. Esto para facilitar en primera instancia la identificación emocional primaria (personal-autorreconocimiento), lograr la identificación emocional con el entorno (resonar con el otro) y realizar la retroalimentación hacia el oyente (sonar en el otro).

El primer paso para realizar esta aproximación se realiza desde la lectura del texto como una acción de reconocimiento del idioma y su afinidad con la lengua materna desde la estructura del texto narrativo. En el caso de idiomas extranjeros se deberá acudir a otros recursos de asimilación lingüística como la traducción a la lengua materna y la pronunciación identificativa entre la lengua materna y la foránea. Luego se debe realizar el análisis del texto como una herramienta de narración oral que va enlazada a la música teniendo en cuenta algunos de los siguientes momentos y elementos narrativos:

### ¿Cómo se compone la estructura del texto narrativo?

La **estructura del texto narrativo** está compuesta de estas **tres partes**:

**Introducción o planteamiento.** Sirve para introducir los personajes. Nos presenta una situación inicial, un conflicto que les sucede a unos personajes en un tiempo y en un lugar determinados.

*A medianoche (tiempo) una multitud de personas (personajes) invaden las calles de San Bernardino (lugar) dando gritos de protesta.*

**Nudo o conflicto.** Se desarrollan los acontecimientos planteados en la introducción. Los personajes se ven envueltos en el conflicto y actúan en función del objetivo que persiguen.

*Al llegar al patio (lugar) unos soldados (personajes) apuntaban a la multitud. Sonó un disparo y cayó un soldado. Aquellos dispararon contra la multitud.*

**Desenlace o solución de la situación planteada.** En esta parte del relato se

resuelve el conflicto de la fase inicial. Puede tener un final feliz o trágico; positivo o negativo.

*Los soldados siguieron avanzando y la multitud retrocedió.*

### **Elementos que forman parte del texto narrativo:**

**El narrador.** Es quien cuenta los hechos o la historia. Puede ser:

**Un narrador omnisciente:** visión total del relato, ajeno a los hechos. El narrador omnisciente conoce a la perfección lo que hacen, piensan y sienten todos los personajes (incluso en ocasiones interviene para opinar sobre los hechos ocurridos o sobre el modo de ser de los personajes).

**Un narrador observador externo:** relata los hechos desde fuera, sin participar en la historia, **es el narrador testigo** u observador que se limita a recoger en la narración los hechos tal como suceden sin añadir ni quitar nada, como si fuera una cámara de vídeo, y lo mismo actúa con los personajes, que solo son conocidos en el relato por lo que ellos hacen y dicen o por lo que otros personajes nos cuentan de ellos.

**Un narrador que cuenta su historia.** En este caso el narrador es un personaje más, es el personaje principal, porque **es el protagonista.**

(Texto extraído del documento “Análisis de textos narrativos”, del blog Adultos Ibiza, Pedro y María Encina, febrero de 2018)

Los elementos del texto narrativo como el tiempo, los personajes y el lugar se encuentran implícitamente y literalmente dentro de las letras de las canciones que a su vez son textos literarios y que, separados de la música, cuentan la o las historias con las cuales el o los narradores asimilan el mensaje, lo tamizan por medio de su propio mapa emocional, lo trasmutan y lo entregan de vuelta al espectador, realizando así el intercambio emocional que permite, en parte, la sanación colectiva.

Somos canales de intercomunicación y de comunicación externa así que debemos entender dicha función canalizadora de las emociones humanas y ser responsablemente empáticos. Seres que expresamos la conjunción emocional a través del instrumento primario; que nos reconocemos emocionalmente, nos aceptamos, aceptamos las emociones del otro, las identificamos, resonamos con ellas, las recibimos y transformamos para darles salida y enriquecer nuestra propia interpretación.

## **REFERENCIAS**

Caballeres Salgado, M. S. (s. f.). La influencia de las emociones en el sonido de la voz. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-influencia-de-las-emociones-en-el-sonido-de-la-voz/html/>

Encina P. y Encina M. (2018). Blog: Educación de adultos Ibiza. Análisis de textos. Recuperado de <http://adultosibiza.blogspot.com/2018/02/analisis-de-textos-narrativos.html>

Reyes, A. (2019). Psicoemocionat. ¿En qué parte del cuerpo sientes la emociones? Recuperado de <https://www.psicooemocionat.com/en-que-parte-del-cuerpo-sientes-las-emociones/>

# CANCIÓN DE LA NADA

## Gustavo Adolfo Díez Henao

Destacado cultor de la música andina colombiana a la que ha dedicado su vida paralelamente con el ejercicio docente. Magister en Músicas de América Latina y el Caribe con énfasis en investigación creación, egresado del programa de Música de la Escuela Popular de Arte “EPA” y Licenciado en Educación Artística y Cultura Musical de la Universidad de Antioquia. Es arreglista, compositor e intérprete y actualmente se desempeña como Decano de los programas de Música del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida (de la cual es miembro fundador). Director artístico e instrumentista. Ha sido maestro acompañante, jurado calificador, arreglista y compositor en múltiples eventos, entre los que se destaca Antioquia Vive la Música. Ha realizado producciones discográficas con Sonolux, Sony Music, Discos Fuentes, Discos Victoria y Colmúsica, entre otras tantas. Se ha desempeñado como tutor de becas de creación en las convocatorias del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y jurado en las convocatorias en la misma organización. Sus productos artísticos abarcan varios géneros como la música andina colombiana, boleros, son cubano, salsa, baladas, tango y tropical



La "Canción de la nada" es una pieza escrita por encargo del Proyecto Integrador: EPIFANÍA DEL ARTE EN OTRAPARTE del Tecnológico de Artes Débora Arango. Pertenece a un conjunto de obras escritas en una noche y un día.

Tonalidad: Mi menor.

Características: Secuencias ritmo-melódicas diatónico-cromáticas, estructura armónica cromática y diatónica con uso de tensiones y falsas modulaciones.

Score

## Canción de la nada

Tavo Diez

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of eight staves. The first staff is for Cello, starting at measure 1 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The subsequent seven staves are for Violoncello (Vc.), with measure numbers 5, 9, 13, 17, 22, 27, and 31 indicated at the beginning of each line. The Vc. part includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*, and features numerous triplet markings and slurs. The score concludes with a double bar line and a fermata at the end of the eighth staff.

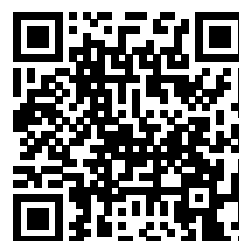
2

### Canción de la nada

Vc. Musical notation for Violoncello (Vc.) in bass clef, key signature of one sharp (F#). The score consists of four staves of music, numbered 35, 39, 43, and 46. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line.

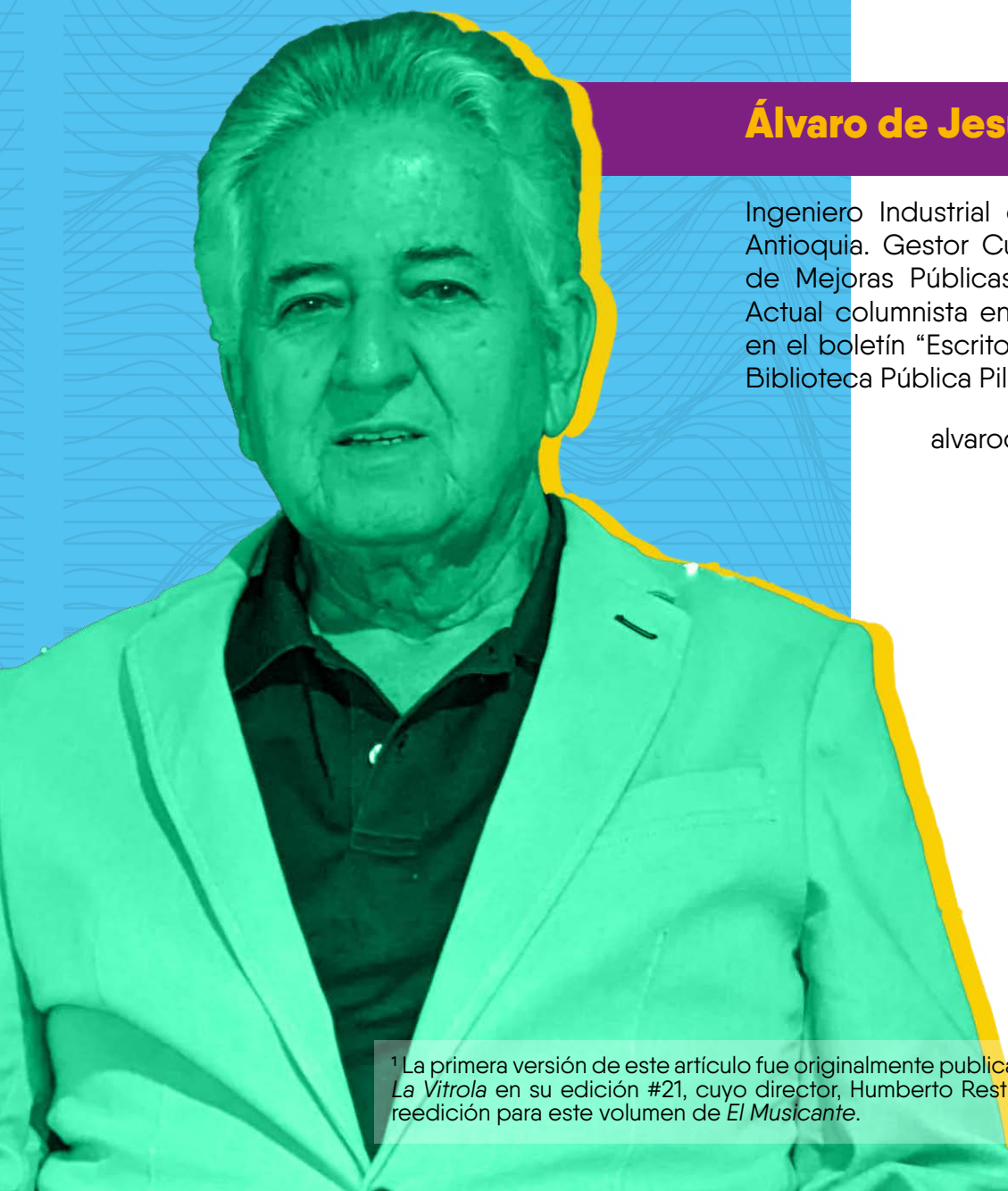
Las notas de “Canción de la nada”, acompañaron la producción del cortometraje “Panteón”, realizado por estudiantes del programa Contenidos Audiovisuales, en octubre de 2022, y cuyo acceso facilitamos a través de este enlace y QR.

<https://www.youtube.com/watch?v=vbvrHwQQ6MQ>



# GUIDO D'AREZZO

## y la notación musical <sup>1</sup>



### Álvaro de Jesús Ramírez R.

Ingeniero Industrial de la Universidad de Antioquia. Gestor Cultural en la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP) de Envigado. Actual columnista en la revista *La Vitrola* y en el boletín “Escritos desde la Sala” de la Biblioteca Pública Piloto.

[alvarodej.ramirez@gmail.com](mailto:alvarodej.ramirez@gmail.com)

<sup>1</sup> La primera versión de este artículo fue originalmente publicada por la revista *La Vitrola* en su edición #21, cuyo director, Humberto Restrepo, autorizó la reedición para este volumen de *El Musicante*.



Guido D'Arezzo, representado en manuscrito medieval del siglo XI.

**E**scuché por primera vez ese nombre en la década de los setenta del siglo pasado cuando, para fortuna de Envigado y de sus habitantes, la Coral Guido D'Arezzo se trasladó a este municipio. Debemos un reconocimiento especial a sus fundadores, gestores y continuadores Óscar Gómez Madrid, su director, y Marcos Gallo, del Instituto de Bellas Artes, en donde surgió la idea; en esta lista debemos recordar a la familia Montoya, en especial a Orlinde y Nelly, que por tantos años acompañaron este proyecto. Uno de los tantos aciertos de la Coral fue el de la escogencia de su nombre, que tenía como propósito rendir homenaje a uno de los personajes más olvidados y más importantes e innovadores

en la historia de la música.

La vida y realizaciones de nuestro personaje están rodeadas por el misterio y no todos los historiadores están de acuerdo con la dimensión de su aporte. Los mejores indicios nos muestran que Guido D'Arezzo nació entre 990 y 992 d.C.; algunos afirman que en el municipio de Talla, perteneciente a la provincia de Arezzo, donde han erigido un museo en su honor; y otros que en una ciudad del este de la Toscana llamada Arezzo, a 23 kilómetros de dicha provincia. Guido, también llamado Guido Mónico o Guido Aretino murió en el año 1050 en Pomposa. Desde un principio se destacó en la enseñanza del arte vocal; en su práctica se encontró con la necesidad de crear un método que les permitiera a los estudiantes recordar fácilmente los cantos aprendidos, por lo que existía una necesidad imperiosa de escribir y leer la música.

El sistema de notación vigente para la época era el de la "notación musical neumática" que se utilizó entre los siglos IX (años 800) y XIII (años 1.200) y solo servían para recordar un canto previamente aprendido, por esta razón la conservación de todos los cantos vigentes era un verdadero milagro que se transmitía por tradición oral; esto ocurrió en tiempos del emperador romano Carlo Magno quién ordenó la codificación de los cantos gregorianos. Los neumas consistían en una serie de signos taquigráficos o curvas que se colocaban encima de las letras de las canciones o himnos y daban una idea aproximada acerca de la dirección de la melodía y los acentos, pero era necesario conocer la pieza de antemano pues el tiempo y el ritmo no se anotaban.

NEUNE NAMES	9TH TO 10TH CENTURIES	11TH TO 13TH CENTURIES	IN MODERN NOTATION
VIRGA	/ /	┌ ┐ ┌ ┐	♪
PUNCTUM	˘ ˘	◆ ■	♪
PODATUS	✓ ✓ /	● ■	♪
CILVIA	∩ ∩ ∩	┌ ┐ ┌ ┐	♪
SCANDICAS	˙ ˙ ˙	┌ ┐ ┌ ┐	♪
CLIMACUS	∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕ ∕	┌ ┐ ┌ ┐ ┌ ┐ ┌ ┐	♪
TORCULUS	∩ ∩ ∩	┌ ┐ ┌ ┐	♪
PORRECTUS	∩ ∩	┌ ┐ ┌ ┐	♪
SCANDICU FLEXUS	˙ ˙ ˙	┌ ┐ ┌ ┐	♪
PORRECTUS FLEXUS	∩ ∩ ∩	┌ ┐ ┌ ┐	♪
TORCULUS RESUPINUS	∩ ∩	┌ ┐ ┌ ┐	♪
PES SUBPUNCTIS	˙ ˙	┌ ┐ ┌ ┐	♪

Notación musical neumática o de los neumas

Estos sistemas rudimentarios, que eran tantos como monasterios y regiones, podrían considerarse como los precursores de la notación musical moderna. Hubo un período de transición en el que, junto con el tetragrama recientemente creado, se seguían utilizando los neumas que con el paso del tiempo fueron desapareciendo. A partir del siglo XIII se generalizó el uso del tetragrama ideado por Guido D'Arezzo, que pasamos a describir.

En su práctica diaria de la enseñanza musical, Guido utilizaba una cancioncilla, que tenía como característica que la sílaba con la que se iniciaba cada frase era una nota más alta que la anterior. La cancioncilla era el primer verso del "himno a San Juan Bautista" llamada "[Ut quent laxis](#)" (Para que podáis) atribuido al historiador y monje benedictino Paulus Diaconus, que dice así:

Ut queant laxis	Para que podáis
Resonare fibris	Exaltar a pleno pulmón
Mira gestorum	Las maravillas
Famuli tuorum	Estos siervos tuyos
Solve polluti	Perdona la falta
Labii reatum	De nuestros labios impuros
Sancte Iohannes	San Juan

Se puede observar que cada frase empieza por las sílabas: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, que serían utilizadas por Guido D'Arezzo para denominar las notas. La idea fundamental y que se llamó "el principio lineal" consistió en trazar una línea roja y denominarla con la nota Fa; una señal por encima de esa línea era la nota Sol y una señal por debajo implicaba la nota anterior Mi; añadió luego una línea amarilla inferior que representaba la nota Ut (que, seis siglos más tarde, cambiaría de nombre a la nota Do).

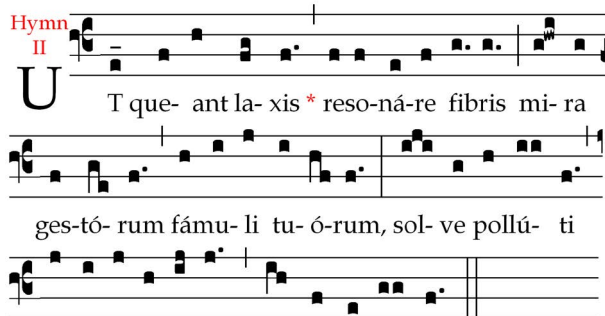


Placa del hexacordio

Esta idea pareciera muy sencilla, como lo fue en su momento la invención de la rueda que demoró siglos, pero fue la base para la creación de la notación musical moderna. Que alguien, con un entrenamiento previo, pudiera cantar por primera vez del papel una melodía que no había oído antes, y que se encontrara una forma de recordar los intervalos (memorizar la distancia de una

nota a otra), se constituyó en una verdadera revolución para su época. De la descripción anterior con tres líneas, pasó a cuatro, o sea al tetragrama que, junto con la escala de las primeras seis notas y el concepto de las claves, resultó ser su gran invención.

Hymn II



U T que- ant la- xis \* reso-ná-re fibris mi- ra  
ges-tó- rum fámu- li tu- ó-rum, sol- ve pollú- ti  
lá- bi- i re- á-tum, sancte Io- án-nes.

Tetragrama

Guido D'Arezzo nunca previó que con su método podrían escribirse en el futuro músicas más sofisticadas, como cuatro o cinco líneas melódicas simultáneas, sin acudir a la memoria. Igualmente, sin proponérselo, dio lugar a una figura nueva: el compositor.

A finales del siglo XVI fue introducida por Anselmo de Flandes la séptima nota que se denominó con el nombre de Si (por Sancte Iohannes, última sílaba del himno). En el siglo XVII Giovanni Battista Doni reemplazó la nota Ut por Do, cuya terminación en vocal facilitaba *solfearla*; algunos creen que el origen de la sílaba Do está relacionada con el apellido Doni y otros sostienen que tiene un origen religioso y que proviene de la palabra Dominus (Señor). En algunos países de Europa continúan utilizando Ut en lugar de Do.

El tetragrama de Guido D'Arezzo fue convertido en pentagrama cinco siglos más tarde por Ugolino Urbetano de Forli. Lo más sorprendente del sistema de Guido D'Arezzo es que después de tantos

siglos, lo fundamental de su notación sigue utilizándose hoy en día.

De esta manera hemos querido hacer un homenaje a ese genio olvidado, Guido D'Arezzo, llamado por muchos el padre de la música; y una mención especial al grupo coral que en Envigado llevó su nombre.



«Ut queant laxis»  
Interpretación de los neumas  
que dan origen a las actuales  
notas musicales:  
Himno en honor de San Juan  
Bautista  
Canto Gregoriano

<https://www.youtube.com/watch?v=SugtS3tqsoo>

## REFERENCIAS

Goodall, Howard (2020). Documental "Historia de la Notación Musical" por Howard Goodall. <https://m.youtube.com>.

Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores (1985). Pamplona, Salvat.

Imágenes e ilustraciones recuperadas en agosto de 2022, de:

Romainbehar (2008). Himno a Juan Bautista utilizado por Guido de Arezzo para nombrar las seis notas del hexacordio. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UtQueantLaxis-Arezzo.svg>

Wikipedia (2022). [https://es.wikipedia.org/wiki/Guido\\_de\\_Arezzo](https://es.wikipedia.org/wiki/Guido_de_Arezzo)

# Lo que no se muestra,

# NO SE VENDE<sup>1</sup>

## John Jairo Torres de la Pava

Nació en Itagüí, Antioquia, el 31 de octubre de 1958. Bachiller de la Unidad Educativa San Marcos de Envigado. Analista de Sistemas de Cedesistemas. Es Profesional de Estudios y Gestión Cultural, título obtenido en la Universidad EAN, en Bogotá, en 2017. Compone desde los quince años. Ha creado más de 180 canciones. Ha recibido capacitación musical y clases particulares de guitarra y escritura musical. Es, desde 2007, el Director Ejecutivo de la Asociación Antioquia le Canta a Colombia.

[jtorrespava@gmail.com](mailto:jtorrespava@gmail.com)

<sup>1</sup> Refrán popular



Lo que no se muestra, no se vende

# 73

Desde hace algunas décadas existen fuertes relaciones entre la cultura, el mercado y su instrumentación a través del uso del marketing cultural.

El marketing (la mercadotecnia) es una herramienta comercial que tiene como propósito principal hacer atractivo un producto o un servicio para que el consumidor lo elija y satisfacer así una necesidad o un deseo. Según los especialistas en marketing “las necesidades ya existen [...] el marketing solamente trata de influenciar la demanda presentando un servicio (o producto) como atractivo, con accesibilidad para el público al que se dirige y fácil de obtener” (Patelli, 2014, p. 37). Según el Diccionario de la Lengua Española la mercadotecnia es “1. f. Econ. Conjunto de principios y prácticas que buscan el aumento del comercio, especialmente de la demanda” (DLE, s.f., p. 87). Por lo tanto, la finalidad del marketing cultural debería ser el hacer visible y deseable un producto cultural.

Un sector de la cultura se opone férreamente a la ‘mercantilización de la cultura’ al considerar que son “antagónicas las dos palabras: marketing y cultura” (Gómez, 2007, p. 123). Cuestionan el marketing y afirman que este no solo busca “la satisfacción de las necesidades de los consumidores” (Gómez, 2007, p. 124), sino que crea deseos, demandas e impone tendencias en los consumidores, “el marketing busca estimular las conductas de consumo en la población [...] a través de la motivación” (Puertas, 2020, p. 5), y que bajo ese condicionamiento “la gente consume por motivos distintos a la propia necesidad” (Zamora, 2007, p. 530); por ejemplo, productos culturales de baja calidad y ajenos a su entorno. Con esta estrategia lo que hace el marketing del entretenimiento (mas no del cultural) es motivar la producción de lo que se vende en lugar de tratar de vender lo que se

produce. “Las motivaciones de consumo están condicionadas por motivaciones psicológicas muy diversas [...] los deseos son manipulables” (Zamora, 2007, p. 538). “Las pautas de la sociedad de consumo afectan a las formas de vivir en su conjunto, marcan el status y el rango, las identidades de clase, edad, género y también sus metamorfosis, migraciones y mestizajes. El consumo abarca la totalidad de los espacios de la vida y todas las dimensiones de la persona” (Zamora, 2007, p. 514).

Otro sector, en cambio, ve en el marketing cultural una poderosa herramienta para hacer visibles y viables los productos culturales:

La profesora de la Universidad de Montreal (Canadá) Ana Lucía Recaman advierte que desde el marketing cultural las opciones de financiación se amplían, para convocar al sector público y privado. “La formación de públicos es clave. Encontramos que el marketing no opera igual en los sectores culturales, pues el producto que aquí se vende es intocable, es algo que existe como patrimonio”, dice. En ese sentido, la inversión y producción cultural debe buscar personas susceptibles de interesarse en este tipo de productos, además de garantizar el aprendizaje de sus expresiones (Agencia UNAL, 2014, p. 2).

A la cultura no se le puede aplicar al pie de la letra el concepto del marketing tradicional, pero sí muchas de sus técnicas y herramientas. El marketing cultural es otra cosa: es, básicamente, hacer uso de algunos conocimientos del marketing y adaptarlos a los productos culturales para crearles valor... para deleitar al consumidor. En términos culturales los productos ya existen. Muchos

de ellos son el reflejo de tradiciones y de costumbres. Representan un valor de identidad, son patrimoniales y creativos, se desarrollan a través de procesos sociales e históricos y sus cultores y gestores solo desean hacerlos más visibles o que lleguen a nuevos públicos y se expandan, desarrollar sentidos de pertenencia e identidad y a su vez generar empleos y desarrollo económico.

El marketing cultural es “una herramienta para gestar emprendedores exitosos de la cultura” (Gómez, 2007, p. 125), pero también “es una forma de comunicación más personal” (Schultz citado por Sarasola, 2010, p. 1). Con el marketing cultural se facilitan las transacciones entre aquel que posee un producto cultural y el consumidor de cultura. Incluso ayuda a generar consumidores de cultura. El primero ofrece experiencias, sensaciones, sano esparcimiento, arraigo, intelectualidad, divulgación de patrimonios y el segundo paga por su disfrute. Muchas veces entre el primero y el segundo hay un tercero que paga, el Estado o la empresa privada que apoyan y patrocinan el producto cultural –aunque cada vez los aportes son menores y de más difícil consecución–. En este caso el consumidor no paga o paga menos, pues los costos ya están cubiertos.

Dos de las herramientas fundamentales del marketing que deben ser aplicadas a los productos culturales son las *Estrategias de marketing* y el *Plan de marketing*. Estrategias tales como “el posicionamiento adecuado, segmentación del mercado, diseño del producto y definición de las respectivas estrategias de precio, de distribución y promoción” (Gómez, 2007, p. 126). El Plan de marketing “es la herramienta básica de gestión que debe utilizar toda empresa orientada al mercado que quiera ser competitiva” (Muñiz, s.f., p. 1) y consiste en hacer el análisis del entorno, el análisis del sector, el análisis de la competencia,

el análisis interno de la empresa cultural, el análisis del público objetivo, la matriz DOFA, la definición de precios y el plan de acción, entre otros aspectos.

Un producto cultural que no se muestra no llegará al público y no será consumido. Las TIC son poderosos aliados para dar a conocer un producto cultural. La internet, los portales web, el correo electrónico, las redes sociales, las comunidades en línea, son herramientas que permiten establecer “relaciones con el público, al tiempo que logran aumentar la participación en la comunicación con la marca o la organización” (Gómez, 2007, p. 127), y en nuestro caso, con el producto cultural ofrecido.

# REFERENCIAS

Agencia UNAL (2014). Marketing cultural para promocionar expresiones sociales. Agencia de Noticias Universidad nacional de Colombia Sede Manizalez. Tomado de <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/marketing-cultural-para-promocionar-expresiones-sociales>.

DLE. (s.f.). Mercadotecnia. Tomado de <http://dle.rae.es/?id=OyavUPb>

Gómez Ramírez, C. (2007). Marketing cultural. *Revista Escuela de Administración de Negocios*, (60), 123–146. <https://doi.org/10.21158/01208160.n60.2007.408>

Muñiz, R. (s.f.). Marketing en el Siglo XXI. CAPÍTULO 11. Plan de marketing. Tomado de <http://www.marketing-xxi.com/el-plan-de-marketing-en-la-empresa-132.htm>

Patelli, J. (2014). *El gerenciamiento y las políticas públicas*. Tomado de <https://books.google.com.co/books?id=rck9AwAAQBAJ&pg=PA6&dq=El+gerenciamiento+y+las+pol%C3%ADticas+s+p%C3%BAblicas+patelli&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjTj9X-ugb7AhXKTDABHdIBCd0Q6AF6-BAGBEAI#v=onepage&q=El%20gerenciamiento%20y%20las%20pol%C3%ADticas%20p%C3%BAblicas%20patelli&f=false>

Puerta Valdeiglesias, S. (2020). *Psicología social del Márketing, la publicidad y el consumo*. Departamento de Psicología. Universidad de Jaén. España. Tomado de <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/http://www4.ujaen.es/~spuertas/Private/Tema%208.pdf>

Zamora, J. A. (2007). La cultura del consumo. *Revista Realidad* No. 114. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

# ¡QUE DIOS LES PAGUE!

## Sergio Ramírez Ramírez

Estudioso de la música,  
especialmente la colombiana;  
sus autores, compositores,  
intérpretes y anécdotas.

[lframirez@une.net.co](mailto:lframirez@une.net.co)



¡QUE DIOS LES PAGUE!

**L**os enlaces y/o códigos QR que el lector tiene a su disposición son un mínimo homenaje que la revista *El Musicante* quiere rendir a todos esos maestros de la música colombiana que brindaron sus creaciones a una humanidad que en vida poco les retribuyó por su gran aporte y cuya música está incrustada en la identidad idiosincrática del país. Que el lector tenga la oportunidad de reconocer al menos una de las tantas creaciones de cada uno de los maestros a través del acceso libre que brindan las plataformas contemporáneas, que pueda informarse un poco más sobre ellos, significa para esta revista un aporte a la gratitud eterna que propone el título del artículo del maestro Sergio Ramírez Ramírez.

Por no sé que extraño sino, lo que amamos y sentimos con más “Alma y vida”, a los colombianos se nos va diluyendo apaciblemente tal como si fuera el agua entre los dedos. Es decir, desaparece lentamente y ni cuenta nos damos. Los que amamos nuestra música colombiana —y digo colombiana desde El Cabo de la Vela en la Guajira hasta Leticia, y desde Cabo Manglares en el Pacífico hasta Puerto Carreño en la frontera con Venezuela—, disfrutamos hasta el delirio oyendo esas melodías, la enorme cantidad de ritmos y tonadas, la diversidad de voces y estilos, la música que se baila y se canta, la que solo se baila y la que solo se canta y en fin, la hermosa diversidad y riqueza con que la naturaleza y el Creador dotaron a este pedazo verde y hermoso de la geografía americana. Para no extendernos en discusiones largas y sin sentido: Colombia es música. ¡Sí! Es música diversa y rica y hermosa y diferente y mejor que todas las de América entera, ¡digo yo!

Pero —y no podía faltar el pero en este paraíso que estamos describiendo— detrás de toda esa belleza, están los seres humanos que la escribieron, le pusieron música, la cantaron y nos la hicieron querer y amar; seres que lentamente se van quedando en el olvido y como “Cenizas al viento” van desapareciendo sin que nos importe ni nos cuestionemos si es justo que quienes nos han proporcionado tantas alegrías, forjado tantas ilusiones, construido castillos y quimeras, no merezcan el aplauso eterno,

la magnificación de sus nombres y la llama imperecedera de la gratitud y el recuerdo amable de todo el pueblo colombiano.

¿A qué viene todo lo anterior? A que los colombianos tenemos flaca memoria y hoy hemos olvidado casi por completo a todos aquellos que con su inspiración nos han hecho sentir, en cualquier momento de nuestra vida, felices o tristes, eufóricos o pesimistas, en fin, una diversidad de sentimientos que no seríamos capaces de expresar si no fuera por ellos. Seres que en momentos de lucidez e inspiración han dicho y escrito lo que no tenemos la capacidad para decir bellamente muchos otros.

Nuestra música y sus apóstoles y creadores permanecen en el más completo abandono en esta nuestra patria. Y es esta palabra “abandono” la que me inspira a escribir estas notas sobre ese raro destino de esos hombres y mujeres que nos dieron lo mejor de su inspiración y su luz, y al pasar los años van desapareciendo triste y lánguidamente. Como si sentir y hacer sentir emoción tuviera que ser castigado con la miseria y el olvido por parte de quienes los hemos disfrutado con placer, pero que con todo el egoísmo, la negligencia y la soberbia, los hemos humillado, olvidado y al final visto morir como parias, sin merecer siquiera una tumba digna y un funeral donde al menos se rece un “Amén”. Ejemplos abundan:

El maestro [LUIS A. CALVO](#), el insigne compositor del “[Intermezzo #1](#)”, uno de los más grandes creadores de nuestra música, muere pobre y casi abandonado en el leprocomio de Agua de Dios sin lograr su aspiración de conseguir una pequeña parcela para retirarse a vivir con su mamá y su hermana.



**Teresita Gómez interpretando Luis Calvo: “Lejano Azul” y “Malvaloca”**

<https://www.youtube.com/watch?v=AGQBO5N6uOY>



**“Intermezzo 1” en Si bemol mayor de Luis A. Calvo**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wEEku6FDYeA>

[PEDRO LEÓN FRANCO](#), nuestro inmortal [Pelón Santamar](#), a quien el solo hecho de haber compuesto las notas de nuestro amado bambuco “[Antioqueñita](#)” le debería haber valido una pensión abundante y vitalicia para él y sus descendientes, muere pobre y olvidado, completamente ciego, con una ayuda de \$30 mensuales que le había otorgado el gobierno de Antioquia, el 16 de enero de 1952. Fue Pelón un héroe de cuento, que se codeó con los más grandes y los más bajos, y fue amigo de poetas artistas, y fue exaltado y fue aplaudido. Y como un héroe de cuento, conoció también el olvido y la miseria y una vejez triste en la que nada tuvo, fuera de recuerdos; y su melancólico final: que todos estos destinos terminan pagando a la inexorable realidad.



**“Grato silencio” de Pedro León Franco, por Garzón y Collazos.**

<https://www.youtube.com/watch?v=JawWxx8jPio>



**Pelón Santamarta (biografía)**

[https://es.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%B3n\\_Santamarta](https://es.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%B3n_Santamarta)



**“Antioqueñita”, de Pedro León Franco, interpretada por Los Panchos.**

[https://www.youtube.com/watch?v=EoBO\\_g9pTgs&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=EoBO_g9pTgs&t=1s)

[RAMÓN CARRASCO](#), venezolano de nacimiento pero colombiano de corazón; el inolvidable creador y cantor de “[Los cisnes](#)”, terminó su vida, vendiendo refrescos en una esquina de Barquisimeto, solo, barrigón y pobrísimo.



**“Los cisnes”, de Ramón Carrasco, versión original.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=7B9b1SJZPVM>



**“Los cisnes”, versión de Garzón y Collazos.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nLMwKtodaSg>

Y sin ir muy lejos, [MANUEL RUIZ](#) “BLUMEN”, cantor y compositor popular de primerísimo orden. Pasó sus últimos días interno en un hospital de tuberculosos, para salir de allí y tornar a las cantinas en pos de los etílicos que mataron primero su voz, luego su inspiración y finalmente su físico.



**Estudiantina Melodías de Colombia, interpretando el álbum con la música de Manuel Ruiz Blumen.**

<https://www.youtube.com/watch?v=PFgz9r9nqjc>

[FRANCISCO RESTREPO GÓMEZ](#), poeta antioqueño poco conocido, pero que con seguridad es el autor de “[Tras las verdes colinas](#)”, murió pobre y enfermo tras doloroso drama familiar.

El más antiguo ejemplo en Colombia de la canción protesta es el bambuco “El trapichero” con letra de Julio Vives Guerra y música del compositor amagaseño, LUIS FELIPE BERMÚDEZ, que murió en condiciones paupérrimas en una calle de Bogotá.



**Poema “Parece mentira”, de Francisco Restrepo Gómez.**

<https://www.youtube.com/watch?v=Suu0GPAmAcU>



**“Rumores (Tras de las verdes colinas)”, versión de Carlos Gardel.**

<https://www.youtube.com/watch?v=1Oa-4tGvlyY>

Y así, de tumbo en tumbo, y sin detenernos porque nos haríamos interminables, miremos a [CRESENCIO SALCEDO](#), el inmortal costeño de la “[Cumbia cienaguera](#)”, “[Mi cafetal](#)”, “[La múcura](#)”, y el sinigual “[El año viejo](#)”, quien murió ciego y en la miseria, viviendo de la caridad pública en las calles de Medellín, vejado y humillado por una plebe inculta que nunca fue capaz de entender que a sus pies estaba una gloria de la música colombiana.



**Crescencio Salcedo (biografía)**

[https://es.wikipedia.org/wiki/Crescencio\\_Salcedo](https://es.wikipedia.org/wiki/Crescencio_Salcedo)



**“Cumbia Cienaguera”, versión de Cecy Cumbia.**

<https://www.youtube.com/watch?v=lur6iD30NmY>



**“Mi cafetal”, versión de Bovea y sus Vallenatos.**

<https://www.youtube.com/watch?v=q45CBj8RFLQ>



**“La Múcura”, versión de Los Panchos.**

<https://www.youtube.com/watch?v=L1DxBZd9aw4>



**“El año viejo” versión de Buitraguito.**

<https://www.youtube.com/watch?v=MwwXGJ1fcNI>

[LIBARDO PARRA TORO](#) adoptó como seudónimo para sus escritos sentimentales el nombre del protagonista de una novela titulada “La ciudad de los locos”, un extraño personaje que se denominaba Tartarín. Y como el personaje de la novela, nuestro “TARTARÍN MOREIRA” tuvo las mismas manías y sin razones del extraño personaje. Y este, el genial Tartarín, autor de verdaderas joyas del repertorio nacional, como “[Embriaguez de llanto](#)”, “[Dolor sin nombre](#)”, “[Amor y dolor](#)” y tantas otras, murió en una madrugada de 1954, en olor de bohemio musical y apasionado, pobre y olvidado en el hospital, a donde había sido conducido desde un cuartucho de la calle Maturín que más parecía una pocilga, desfigurado por la hidropesía y, paradójicamente, el mismo día que en un establecimiento de cantina caía también, abatido por un balazo. Un cantante joven pero con un porvenir inmenso, que se disponía a llevar al disco algunas de las obras más famosas de Tartarín: [LUCHO VÁSQUEZ](#).



**Tartarín Moreira (biografía).**

[https://es.wikipedia.org/wiki/Tartar%C3%ADn\\_Moreira](https://es.wikipedia.org/wiki/Tartar%C3%ADn_Moreira)



**“Embriaguez de llanto”, versión del Dúo Magaldi, Noda.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=xcp8yvaQNiM>



**“Dolor sin nombre”, versión de Obdulio y Julián.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=x3ukV2unwTM>



**“Amor y dolor”, versión de Maria Esneida Nieto.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=trdrP6kS8sk>



**“Traicionera”, cantada por Lucho Vásquez.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=GKPaiCHXAUQ>

ENRIQUE FIGUEROA, gran cantante y compositor, musicalizador de la gran mayoría de poemas de Luis Carlos González, muere en Pereira en la más absoluta miseria.

El tumaqueño NELSON IBARRA, autor del famoso pasillo instrumental “Esperanza” y muchas más obras, integrante del dueto Ibarra y Medina, poco antes de morir en Pereira, tuvo que vender lo más querido de su vida: su guitarra, para poder comprar sus medicinas.



***Canciones de Enrique Figueroa y Luis Carlos González*, por Espinosa y Bedoya.**

[https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wzy-F10I6\\_s](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wzy-F10I6_s)



**“Esperanza”, de Nelson Ibarra, interpretado por el dueto Ibarra y Medina.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-MUsNHGi-jU>



**“Todo es amor”, por el dueto Ibarra y Medina.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=fhxJ7d8St0E>

LUIS ÁNGEL MERA, un barítono de excepción, muy joven, completamente dominado por el alcohol, muere trágicamente apuñalado en una calle de Cali.



**“El camino del café”, interpretado por Luis Ángel Mera.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YfOxXnrUK1g>

JOSÉ MACÍAS, el inmortal “CARATEJO” del dueto Ríos y Macías, autor y compositor de “La ruana”, “Mi casta” y muchísimas más, murió muy pobre y casi abandonado en una humilde casita en Cali.



**José Macías (biografía)**

[https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Mac%C3%ADas\\_\(compositor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mac%C3%ADas_(compositor))



***Grandes canciones de Colombia*, por el dueto Ríos y Macías.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=gJ0enWlyFdl>



**“La Ruana”, versión de la Estudiantina Universidad Nacional de Colombia**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=F20ebiMUqfc>



**“Mi casta”, en la voz de Maritza Saavedra**

<https://www.youtube.com/watch?v=oJYpDqVBf6A>

PEDRO MORALES PINO, el extraordinario compositor de “Cuatro preguntas” y tantas más canciones, se nos fue en 1926 en la más espantosa miseria.



**Pedro Morales Pino, *Música para piano*, por Claudia Calderón**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=EiEXDRWdxFo&t=1022s>



**“Cuatro preguntas”, versión midi con lectura de partitura.**

[https://www.youtube.com/watch?v=TMqjMy\\_OP8U](https://www.youtube.com/watch?v=TMqjMy_OP8U)

Por eso, ante tanta desolación e indiferencia, solo se me ocurre exclamar:

**¡QUE DIOS LES PAGUE!**



***Música de Alejandro Wills*, de la Serie Compositores Colombianos, por varios intérpretes.**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iib18GZDpQ8>

AUGUSTO DUQUE BERNAL, el de “Házme feliz”, “Más vale tarde que nunca” y muchísimas otras, se suicida por graves problemas familiares.



**“Canción última” de Augusto Duque Bernal, por Cueto y Contreras**

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MMcpWPnEqS8>



**“Más vale tarde que nunca” de Augusto Duque Bernal, por Cueto y Arvizu**

<https://www.youtube.com/watch?v=ySa56ytHEol>

ALEJANDRO WILLS, muere en Girardot en un olvido casi total.

Me haría interminable y las lágrimas acudirían a nuestros ojos si enumerara las desdichas y sinsabores de tantos y tantos más que nos dejaron sentir su inspiración y su genio. Solo digamos, para terminar, que por un elemental deber de gentes de bien y de colombianos tendríamos que amar con toda el alma a nuestros compositores e intérpretes, tomar la bandera de la gratitud y la defensa de nuestros valores –tan en desuso hoy en día– y pedir a las autoridades de todos los órdenes que se proteja y se respete a todos aquellos que de una manera u otra propenden por crear y mantener y difundir nuestra hermosa música colombiana.

# PIONEROS MUSICANTES DEBORIANOS

**P**or allá durante mediados de los noventa surgió en Envigado una academia de artes de educación no formal llamada Escuela de Artes Débora Arango (1994), en unos cuantos salones que prestaba el colegio COFE (Colegio Femenino de Envigado), donde un grupo de profesores entusiastas ofrecían estudios sobre música y teatro. Esto fue años antes de recibir su reconocimiento como Institución de Educación Superior (2003), años antes de recibir el aval suficiente de sus programas de Educación Superior a los primeros graduandos (2009) y mucho antes de lo que hoy conocemos como el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida (2022).

Para su primera edición, *El Musicante* quiso conversar con uno de los que fueron los estudiantes de ese primer semestre en que surgió lo que hoy es nuestra Institución, uno de los pioneros del programa de música de esa Escuela de Artes originaria, para que nos contara en sus palabras un poco de su propia historia, su vida musical, sus expectativas de aquellos años, los resultados al pasar del tiempo, su recorrido y sus reflexiones acerca de la música desde la perspectiva profesional de un músico contemporáneo que vive en otras latitudes pero que surgió en Envigado, y cómo recuerda aquella lejana Escuela Superior de Artes Débora Arango.

## Jorge Edwin Lopera Maya

Músico multiinstrumentista con énfasis en percusión, tiene estudios y amplia experiencia en cine y técnicas de creación audiovisual, graduado en la primera cohorte de la Escuela Superior de Artes Débora Arango. Está radicado en Lyon (Francia) desde hace más de veinte años, donde ha sido partícipe y gestor de diversos grupos musicales de índole latinoamericana como el rock, la salsa y el vallenato, entre otros. Es también compositor y productor. Actualmente hace parte del Conjunto del Valle Tuerto.



**M**i primer contacto directo con la música fue en esos talleres que había en la Casa de la Cultura de Envigado, donde recibí mis primeras clases de percusión, con Arturo Baos, un monstruo, gran profesor de percusión, muy atento a las aptitudes de los estudiantes. Recuerdo que nos ponía a rotar cada día tocando un instrumento diferente y así explorábamos las sonoridades de la chirimía y los ritmos populares y tradicionales colombianos. Con el paso del tiempo y el crecimiento de esos talleres y cursos fue que se vio la necesidad de crear una academia que aumentara las posibilidades y la cobertura, lo que más tarde sería la Escuela.

Allá mismo también participé en el grupo de rock de la Casa de la Cultura llamado La Abuela Sarmiento, que al principio dirigía una profe llamada María; con ella hacíamos covers y luego cuando llegó Gustavo Díez comenzamos a hacer composiciones. También allá toqué en una papayera que había creado otro profe, donde surgían toques pagados de vez en cuando. Era muy bacano como experiencia porque nos hacía sentir que hacíamos parte del ambiente musical de Envigado. En La Abuela Sarmiento fui baterista, pero también cantante, lo que comenzó a expandir mi experiencia con el micrófono en público. Cada tanto tocábamos en eventos en el parque de Envigado, y se volvió nuestra primera tarima de fogeo.

De los inicios de la Escuela lo que más recuerdo es que, aunque tuvimos inestabilidad por los cambios de sede, había una magia que se establecía con cada lugar al que íbamos llegando. Nos aportaba algo nuevo que nutría, pero también limitaba, de alguna manera; y creo que la limitación es un alimento muy bueno para la creación y para el arte en general porque lo obliga a uno a sacar lo mejor con poco; cuando uno tiene todo

de dónde escoger entonces los esfuerzos son mínimos. Y esa es la parte positiva de que la Escuela de Artes haya sido así como nos tocó a nosotros. La primera sede fue en el COFE, en tres salones que nos prestaban en los horarios que no los usaban. La segunda, por el Colegio La Salle en una bonita casa rodeada de árboles; un espacio mágico donde no sé cómo hacíamos para repartirnos los salones porque, aunque siendo poquitos, compartíamos las aulas con los de teatro. Luego nos pasamos para el edificio de lo que era el CEFIT, con un espacio mucho más amplio para todos los grupos que ya había en ese entonces.

De los primeros semestres me quedaron muy marcadas en la memoria las clases de Conjunto, ese experimento que yo no vi aquí en Francia cuando hice el año de formación en Musicología, porque aquí lo único que veíamos de música general era una coral, de resto era contrapunto, historia del arte, solfeo; cada una separada sin el ejercicio colectivo. En cambio, en esa época cada estudiante escogía una canción de interés personal para montarla entre todos; ese primer Conjunto lo dirigía Gustavo Díez. Recuerdo mucho que de las primeras que elegí fue una de David Summers: entonces uno transcribía batería, voces, cada melodía, guitarra y bajo, y al final los mejores ensambles se presentaban en público. Recuerdo también la clase de armonía de Félix Jaramillo, que tanto disfruté: aprendíamos de todo mientras estudiábamos teoría de acordes.

En esa época el programa se llamaba simplemente Música. Veíamos todas las materias de formación musical y había un profesor para cada instrumento, luego uno escogía la línea de su preferencia: batería, guitarra, flauta, saxofón o técnica vocal. Lo interesante de la Débora de ese momento es que ese grupo de personas

que la crearon apuntaban a aplicar lo mejor que había logrado en música la Escuela Popular de Artes (EPA), mezclado con un poco del conocimiento de lo clásico de la Universidad de Antioquia, y por eso no nos concentrábamos tanto en la interpretación de obras clásicas sino mucho en la creación, en que la gente expresara las vertientes que cada uno traía o las que estaba aprendiendo, y así no había un molde de lo que tenía que ser un músico; claro que a la vez eso también generaba demasiada libertad, entonces a veces podía uno llegar a perderse.

Al principio con Arturo Baos nos concentramos en los ritmos tradicionales de Colombia. Él venía de meterse con la gente que tocaba los ritmos autóctonos y fueron unos años muy ricos en educación tradicional popular. Después salió de la Escuela, con otros muy buenos profes que se fueron también, por razones políticas, según recuerdo. Más tarde llegó Rubén Calle, desde donde se formalizó la línea de batería. Con él me di cuenta de que había aprendido bastante porque me dio la confianza y las oportunidades para salir al público en conciertos o cursos donde me pedía que le ayudara, e incluso lo reemplazara como baterista en algún concierto; que me soltara esas responsabilidades me demostró lo mucho que había avanzado. Por aquella época escogí canto como curso de libre elección para cultivar mis habilidades en ese campo; con esa formación en técnica vocal empezó mi dualidad como músico.

Una circunstancia muy positiva, fue que las prácticas académicas de la Escuela de Artes las hacíamos en los colegios de Envigado ofreciendo clases y con grupos de proyección; teníamos una escuela o colegio casi por día, lo que les servía mucho a los niños y a uno como retroalimentación musical. Después también toqué con una

orquesta que habían creado los profes de la Débora, un grupo de músicos que tocaba para fiestas, matrimonios, y eventos diversos.

Gracias a toda esa experiencia y a la formación en la Débora, más tarde fui el vocalista de [Koquito](#), grupo creado por Sergio Gallo, también estudiante de la Débora, que venía de tocar con gente que experimentaba con el rock industrial y el metal. Ahí empecé a alejarme un poco de la batería y de vez en cuando metía percusiones en una que otra canción. Sergio hacía las guitarras (y creaba casi todas las canciones), Johnny Rivera tocaba la batería, Giovanni Mosquera el bajo, y David Sánchez, que llegó después, los teclados. Era una banda de lo que llamábamos música alternativa, que amalgamaba muchos aprendizajes porque cada integrante tenía influencias diversas que se hicieron afines en el grupo. Creo que fuimos unos pioneros en Antioquia con una propuesta de rock que mezclaba géneros diferentes: ska, punk, reggae, ambient rock, rock progresivo, funk y blues, y el resultado final eran canciones de un rock fusión muy estructurado, con algo de lirismo ciudadano, alegre y fresco para la época, con letras que en la mayoría de los casos yo escribía, algo filosóficas y basadas en experiencias personales. En algún momento nos criticaron precisamente porque no teníamos género definido, simplemente en ese momento fuimos incomprendidos por algunos, porque realmente la riqueza de ese grupo estaba en esa diversidad ensamblada de sus canciones. De todo lo que hicimos vale destacar sobre todo el álbum [El Signo \(2000\)](#), que grabamos en estudio con sudor y lágrimas porque articular en canales bien ecualizados todos los instrumentos, incluyendo la voz, con la afinación y las rítmicas precisas, que era lo que necesitábamos para el sonido que

queríamos, era muy diferente a tocar en tarimas, garajes, café-bares o conciertos de festivales; grabar en estudio es todo un ejercicio de disciplina y precisión, exige un nivel y una dedicación que no nos fue fácil alcanzar porque había que sacarle la esencia a cada canción. Para nosotros fue maratónico y a mí en especial me dejó una especie de trauma que me sirvió para crecer musicalmente, porque antes de eso nunca me había enfrentado a las limitaciones de mi voz. Fue un gran aprendizaje en ejecución vocal y, por supuesto, en producción sonora. El resultado en canciones como “[El té](#)”, “[Célula](#)”, “[4x4](#)” o la misma “[El Signo](#)” nos demostraron que valió mucho la pena todo el esfuerzo.

Tiempo después retomé el camino de las percusiones cuando estuve con los de [La Lunar](#), aunque yo no grabé la batería en los videos que hay disponibles en YouTube, sí me inventé algunas y ellos después las retomaron y adaptaron. Con ellos fue muy mágico porque allí pude ser yo mismo, proponer los estilos en las baterías y las combinaciones percutivas con libertad y autonomía; era una agrupación en la que todos participábamos desde el aporte humano y musical por igual, también con unas letras cargadas de poesía escritas por Mauricio Suárez, el de [Los Árboles](#), y de una buena sinergia con Alejo Quintero en el bajo.

Estas cuatro canciones pertenecen al álbum [El Signo](#), del grupo **Koquito**. Banda de rock de Medellín entre 1997-2000. Este grupo fue conocido también bajo los nombres **La Nave** y **Licor Azul**.



“**El té**”, Koquito

[https://www.youtube.com/watch?v=f\\_qSzamWnN4](https://www.youtube.com/watch?v=f_qSzamWnN4)



“**Célula**”, Koquito

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



“**4x4**”, Koquito

<https://www.youtube.com/watch?v=MzqKZ192PvA>



“**El Signo**”, Koquito

<https://www.youtube.com/watch?v=-ehyohli2qk>



“**La mejor manera**” La Lunar, Programa Music Lab Sessions (2013)

<https://www.youtube.com/watch?v=cb7mJOoggW4>



“**Su carne incandescente**”, Los árboles (Medellín, 1997)

[https://www.youtube.com/watch?v=7J1-LNha\\_BE](https://www.youtube.com/watch?v=7J1-LNha_BE)

En todo caso yo siempre quise salir de Colombia, y aunque como músico estaba bien allá y ya tenía dónde tocar y daba clases de música, salí hacia Europa por amor y buscando otros horizontes (estamos hablando de hace veinte años). Hice dos semestres de francés y estudié musicología un año. Ahí fue donde experimenté el primer choque de culturas: recuerdo que en la primera clase de solfeo la profesora me estaba pidiendo que hiciera las notas de una tercera descendente, y cuando canté me decía que hiciera “fe do do”; yo recién incrustado en esa cultura sin dominio total de la lengua no le entendía y lo que

alcanzaba a tratar de hacer era entonces un Fa y un Do, pero no me daba porque eso no era una tercera, ella me insistía que “fe do do” y como los franceses tampoco es que le tengan mucha indulgencia a los extranjeros no fue muy colaborativa. No volví a esa clase en todo el año sino al final para recibir un cero, y con el tiempo y la estadía allí después comprendí que lo que me estaba diciendo esa profesora se trataba de una canción tradicional infantil francesa que se llama “Fais Dodo” (se pronuncia fe dodo), que efectivamente tiene la tercera mayor descendente al inicio de su melodía (Sí-La-Sol). Igual alcancé a ganar el año con 11.3 raspado (sobre 20) pese a ese cero. De ahí me pasé a Cine en la línea de Producción Sonora: tres años de Licenciatura y dos años de máster y me especialicé en Cine Documental.

Con el tiempo volví a tocar la batería y a veces el bajo, con un grupo de rock francés que se llamaba [Professeur Max](#) con el que salimos en TV un par de veces en un canal local. Aunque la voz del cantante era muy buena y las canciones eran bonitas, creo que el francés no tiene la sonoridad hecha para el rock, pues es una lengua muy nasal y muy gutural por lo que no se presta para la versatilidad que exigen muchos géneros en cuanto a vocalización. Lamentablemente el grupo se acabó un mes antes de grabar el primer disco por una discrepancia sobre los derechos de autor con el líder del grupo; pues la violinista y yo, que éramos los que sabíamos de música, hicimos los arreglos de las canciones, y en los derechos que patentó él quedábamos con un porcentaje minúsculo. Eso, sumado a que retomar la batería de manera frenética luego de largo tiempo sin práctica me causó una tendinitis que me dejó aburrido, por lo que me alejé de la música unos años.



## ENREGISTREMENT TV - 2004

<https://www.youtube.com/watch?v=w4gvCXVUruQQ&t=574s>

Me dediqué al cine, a hacer cortometrajes, efectos de sonido, edición de video a algunos amigos de la universidad, y estudié Técnico de Sonido en Barcelona, que era uno de mis sueños. Yo creo que mi carrera debió haber sido en producción musical porque tengo el oído y la facilidad para saber dónde y cuándo debe ir cada instrumento, efecto, melodía o sonoridad; sin embargo, hay que mencionar que en esta travesía en Francia desde el principio he pasado por muchos trabajos: trabajé en limpieza, de mesero, ayudante de cocina, jefe de cocina, monitor informático en la Universidad cuando estudié cine, de extra en uno que otro cortometraje, los veranos trabajaba en los hoteles, y ya después conseguí un trabajo de tiempo completo en una sala de cine. Paralelamente en el 2012 inicié en un proyecto que se llamó [Triparseca Rock](#), con algunos otros músicos latinos, donde montábamos covers de rock en español; tocábamos en bares y en eventos como el Festival Iberoamericano de Cine, en Villeurbanne, y teníamos a todos los latinoamericanos acá detrás de nosotros porque gustaba bastante. Ese grupo era una rumba, un relajo, una fiesta muy estimulante, y se acabó porque el guitarrista, que lo había fundado, volvió a Colombia y por respeto no quisimos continuar sin él. Sin embargo, de los ensayos y mamando gallo con cumbias y otros ritmos en los camerinos, surgió la idea de un grupo de cumbia en el que estuve tocando también un tiempo hasta que me alejaron por no ir exactamente por la línea de la cumbia que ellos querían; como son de Monterrey (México) tienen un concepto un poco diferente de esos ritmos, que yo entiendo pero que no comparto. Pero eso sí, aman la cumbia.



### Spot publicitaire Tripaseca Rock 6Eme Continent 2015

[https://www.youtube.com/  
watch?v=iX3sbz9gfeo](https://www.youtube.com/watch?v=iX3sbz9gfeo)

Fue entonces cuando comencé a trabajar en un álbum en solitario, con mi computadora y mis instrumentos, y como tenía el trabajo como proyccionista en la sala del cine, grababa allí en las noches aprovechando la protección auditiva y el buen sonido del teatro. El resultado fue el trabajo llamado [Ritos de paso](#), que publiqué bajo el nombre de [XIGXAG](#), en versión CD y a través de las plataformas por medio de contribuciones (que aún hoy están activas). Es un proyecto muy personal que hice más que todo para explotar mis necesidades musicales y expresar mis exploraciones como creador. Lejos de querer llegar a obtener millones de *likes*, lo que quería era buscar mi sonido en esas canciones y a la vez liberarme de cosas que arrastraba por años, porque el arte debe ser también una catarsis; de ahí temas como “[Anilina](#)”, que la habíamos compuesto desde las épocas de Koquito pero no la había desarrollado a mi manera y con mis propios recursos instrumentales.



### “Amerizando”, XIGXAG, del álbum Ritos de paso (2019)

[https://www.youtube.com/  
watch?v=TH7pEW7p6l8](https://www.youtube.com/watch?v=TH7pEW7p6l8)



### “Anilina”, XIGXAG, del álbum Ritos de paso (2019)

[https://www.youtube.com/  
watch?v=MV7LTfpBrZ4](https://www.youtube.com/watch?v=MV7LTfpBrZ4)

Hoy estoy en un proyecto diferente, lejos de mi zona de confort y al mismo tiempo cerca de mis raíces. Se trata de un grupo llamado [Conjunto del Valle Tuerto](#) (antes [Combo Locolombia](#)) donde se explora a fondo la música colombiana de los juglares, específicamente el vallenato y la cumbia; el nombre responde a que los músicos con que tocaba el creador provienen de una zona que se llama Valle Tuerto (Valborgne) porque las montañas tapan la vista del valle. Esa agrupación ha tenido muy buena recepción en el público francés, podemos empezar un concierto ya sea en tarima o en la calle y aunque al principio todo el mundo esté sentado, después ya nadie quiere parar de bailar.



### Conjunto del Valle Tuerto

<https://www.valletuerto.com/videos>

Además del pouring, los video-arte y los covers que arreglo, edito y publico en mi canal [Raíces Mironas](#), al que están invitados los lectores de *El Musicante*, hoy en día la idea es aprender a vivir de la música de lleno. Pues, aunque he trabajado como profesor o como músico de banda en muchas temporadas a lo largo de los años, nunca fue algo fijo de lo que pudiera depender completamente.



### Raíces Mironas (Canal de YouTube)

[https://www.youtube.com/user/  
RaicesMironas/videos](https://www.youtube.com/user/RaicesMironas/videos)

A propósito, me gustaría contar sobre el Estatuto Intermitente, una política pública estatal establecida en Francia para apoyar a todo tipo de artistas, que consiste en una especie de subsidio que se le otorga a los artistas cuando están en tiempos de vacas flacas. El primer año se debe abonar con mínimo 48 realizaciones artísticas (en mi caso 48 conciertos) la mitad del fruto de ese trabajo a esa especie de caja de compensación. Es decir que, por ejemplo, yo toco esta noche en un bar y le digo al dueño que me pague en cachet (que es el cheque que se valida a través de internet) y con ello ya cumplo con una de las 48 cuotas. A partir del año si has cumplido con tu número de fechas el Estado se ocupa de que por mes recibas lo necesario para completar el mínimo que hoy está en 1.400 euros. Esa es una forma muy eficiente de que un estado apoye el quehacer artístico y sería una muy buena política si se pudiera establecer alguna vez en Colombia.

Como mensaje final para los estudiantes en el hoy Tecnológico de Artes Débora Arango, sí me gustaría recalcar que, aunque el medio musical en todos lados tiene sus altibajos, sus pro y sus contra, lo más importante y que uno aprende con los años es que la felicidad no está en el reconocimiento o en la plata que puede ir o venir (o no); sino en sentarse a tocar algo con alegría, concentrado, conectado y que alguien que esté escuchando se conecte con esa sensación y la disfrute. Hoy mi hija Kora tiene ocho años, y aunque está comenzando a descubrir sus aptitudes musicales, ya sentimos juntos esa sensación que da la música cuando nos sentamos a tocar alguna canción.



# MANNY QUEEN, DE DOT



**Daniel Gómez Duque**

Ingeniero de Sonido - Universidad San Buenaventura. Egresado y docente de Cátedra del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida.



**Batería:** Juan José Sierra

**Guitarra:** Mateo Rincón

**Teclado:** Jorge Quintana

**Bajo y Voz:** Daniel “Oso” Gómez

**Voz:** Ana Sofía López

**Luces:** Santiago Barrientos

**Registro Visual:** Juan Esteban Ballesteros

**Grabación de Audio:** Alejandro Arroyave

**Roadie:** Santiago Correa

**D**oT nace a partir del deseo de crear y experimentar, mezclando influencias de diferentes estilos como el Funk, Jazz, Blues, entre otros.

La perspectiva de un solitario planeta y su pequeña luz en la inmensa oscuridad en donde, a pesar de no parecer importante, ocurren miles de millones de historias, anécdotas, y recuerdos; aunque insignificantes en proporción con el universo, cada una crea una realidad.

De ahí nace el nombre DoT, un pequeño punto de luz con historias de realidades.

La canción “Manny Quinn” es la simple sátira sobre un personaje enamorado de una mirada fija durante una noche de fiesta, quien pese a su timidez se anima a saludar, únicamente para encontrarse con una inmóvil respuesta.



**Composición y letra:** Daniel “Oso” Gómez y Ana Sofía López

[https://www.youtube.com/watch?v=vcbUuWoGtD4&ab\\_channel=dotmusica](https://www.youtube.com/watch?v=vcbUuWoGtD4&ab_channel=dotmusica)

# ENSAMBLES HIBRIDOS

## con Antonio Monasterio

**E**n el período de la pospandemia, y con la diversificación de las actividades desde la academia, el arte, la producción, la gestión, la circulación, entre otras cuestiones del sector afectadas por la situación mundial, la IES Débora Arango decide hacer uso de las herramientas tecnológicas disponibles en la virtualidad y las redes, y se aventura a aprovechar la convocatoria realizada por Ibermúsica para generar espacios de convergencia musical donde se compartan experiencias desde distintos lugares sonoros del mundo. De allí nace la idea de los **Ensamble Hibridos**: cruces multiculturales a través de productos musicales. Como parte de la iniciativa de las residencias artísticas, donde se invita a un artista internacional para compartir su experiencia con nuestra comunidad académica, se adoptó la modalidad de residencias virtuales para trascender las fronteras a través de estos medios tecnológicos.

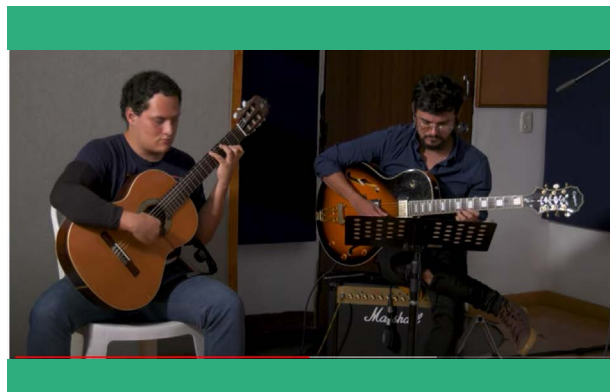
Como producto de ese ejercicio se generó el ensamble, con músicos de la institución (docentes y estudiantes), de dos obras del maestro chileno Antonio Monasterio. Para llevar a cabo esa iniciativa se realizaron ocho encuentros colaborativos con las herramientas que permite la virtualidad y con las sesiones dirigidas, algunas entrevistas a referentes y a artistas, y se generó una narración propia del encuentro y el proyecto; esto como estrategia para integrar y continuar con la iniciativa; así la experiencia se sigue construyendo con la pretensión de circular e hibridar nuestras ideas. Los productos finales quedaron consignados en la plataforma de Youtube para libre difusión.

## “EN LOS ÁRBOLES EL VIENTO”, POR EL COMPOSITOR

## YENDO HACIA LA LLUVIA

“En los árboles, el viento”, es una obra nacida de la reflexión de lo continuo, de lo estable e invisible que mueve las cosas. Una suerte de fuerza que lleva en sí la energía, el aroma, la presencia de otros de lejos y de cerca, y de cualquier tiempo. Los árboles, estén donde estén, jamás serán indiferentes al viento. De esta forma el relato de esta música pretende aludir a esa relación inexorable entre el árbol y el viento como una metáfora de la relación entre la cultura y el individuo, relación siempre plural, mixta, híbrida.

Docentes, estudiantes, egresados de los programas de Prácticas Musicales, Proyectos Culturales y Contenidos Audiovisuales, en articulación con la oficina de Internacionalización de nuestra institución, trabajaron arduamente en la producción, montaje y grabación de esta obra que representa fielmente el estilo compositivo de Monasterio y que muestra claramente el concepto de “fusiones” y cruces que le dan nombre al proyecto [#EnsamblésHíbridos](#).



“En los árboles el viento”, de  
Antonio Monasterio

<https://youtu.be/LNGb7i4sbDk>



“Yendo hacia la lluvia”, de  
Antonio Monasterio

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



# ANTONIO MONASTERIO LABRA

Licenciado en ciencias y artes musicales de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con estudios en composición y flauta travesa en la misma casa de estudios. Se desempeña principalmente como músico compositor, oudista, multi-instrumentista y arreglista en diversos proyectos nacionales. Como compositor ha llevado su música a festivales de Japón, China, Corea del sur, Colombia, Bolivia, Paraguay, Argentina y a diversas ciudades de Chile. Se desempeña como monitor de orquesta y también como productor en el festival “A ras de cielo” de Valparaíso. En lo formativo ha dictado charlas y talleres sobre su música en universidades y escuelas de Beijing, La Paz, Santiago y Valparaíso.

# PRODUCCIÓN SONORA

# CHIPTUNE MUSIC

## Carlos Mario Vélez Mendoza

Docente investigador en músicas del Caribe colombiano del Tecnológico de Artes Débora Arango. Tecnólogo en Gestión y Ejecución Instrumental para las Prácticas Musicales de la misma institución. Compositor y arreglista en formación de la Universidad Inca de Colombia. Vicepresidente y coordinador del área de experiencia vivencial en proyectos de cooperación internacional y regional por medio del arte en la Fundación Ancla. Guitarrista, bajista y fundador del grupo musical Flora Música.



“El chiptune es una forma emergente de música electrónica. Su sonido en capas proviene de una tecnología bastante limitada: sistemas de videojuegos de la década de 1980”.

David Greene. *Chiptune Musicians Bring Video Game Systems Back To Life. Morning Edition*

(NPR). September 2011

La era dorada de Nintendo en 1980 cautivó al mundo con un sistema de juegos accesible para la mayoría de los hogares con una consola fácil de instalar y de utilizar. Esta consola tenía una potencia gráfica y de procesamiento limitada por los sistemas computacionales de la época, estamos hablando de un sistema basado en procesadores de 8 bits de instrucciones; esto limitaba el poder de procesamiento gráfico, el número de colores máximo que se mostraba en pantalla y también la cantidad de canales de audio que se podían procesar, en total cuatro. El espacio total de un cartucho de NES (Nintendo Entertainment System) era de unos 32 kb aproximadamente, lo que significa que hoy solo podríamos tener unos segundos de nuestra canción favorita en baja resolución con tan poca capacidad de almacenamiento.

código que permite almacenar información musical de duraciones y alturas basado en la posición vertical de un piano que luego se pueden reproducir basándose en información de tempo y compases).

La NES tenía 4 canales de sonido para poder reproducir toda la banda sonora de un videojuego: el primero era un canal donde se podía generar ondas cuadradas, que son un tipo de onda generada por un sintetizador con un gran contenido de armónicos resultando en un sonido casi distorsionado y muy brillante. Esta llevaba la melodía principal. El segundo canal tenía iguales características, pero era utilizado para contramelodías y otras voces. El tercer canal generaba ondas triangulares, que son ondas similares a la onda cuadrada con un sonido con menos ataque y más contenido de graves, siendo esta el soporte armónico y realizando otras voces para generar otro tipo de texturas. Y el cuarto canal generaba ruido blanco, este sonido es similar al sonido de las olas del mar, o el sonido de una tv antigua cuando no tenía señal, ese particular shhhhh...

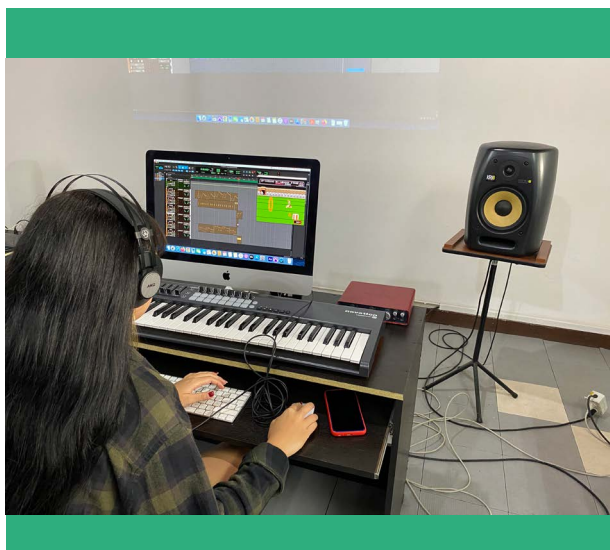
### ¿Cómo podía un videojuego tener música de principio a fin y durar horas con estas limitaciones?

Los cartuchos de Nintendo guardaban una especie de partitura de los temas musicales y los efectos de sonido, y la consola las interpretaba en tiempo real, como si se tratara de música hecha con MIDI (sigla para Musical Instrument Digital Interface; es un

Estos cuatro sonidos eran el total de cada banda sonora compuesta para los juegos de la NES, pero sus límites eran aún más complejos: cada canal solo era capaz de tocar una nota a la vez, es decir, basado en un sintetizador monofónico, lo cual impedía que se generarán acordes de manera

vertical ya que esto ocuparía los 3 canales melódicos. Sin embargo, compositores como Koji Kondo en Súper Mario Bros o The Legend of Zelda encontraban otros modos de composición con bajos constantes y texturas polifónicas basadas en el contrapunto, generando acordes entrelazados de forma horizontal.

Hoy es posible recrear las condiciones limitantes de la época para poder obtener esta sonoridad mágica del chiptune, la cual fue capaz de crear mundos enteros en los cuales nos sumergimos en nuestra niñez. Para hacerlo utilizamos un generador de ondas similar al de la época que pueda generar los tipos de ondas exactas que los chips de 8 bits, y en nuestro caso lo hacemos a través de un DAW (Digital Audio Workstation), que es un programa que contiene un cúmulo de herramientas de edición de audio con complementos e instrumentos virtuales capaces de generar sonidos y editar hasta conseguir un buen resultado final. Adicionalmente, hay que configurar 4 sintetizadores monofónicos con los tipos de onda exacta y utilizar algunas de las técnicas de orquestación que son posibles con 3 sonidos melódicos en disposición horizontal.



El principal objetivo de un ejercicio como este es el de generar una melodía acorde con la realidad que se quiere representar en base al color, la velocidad del juego, el nivel de peligro, la intención emocional y otros factores.

Como ejercicio en la unidad de formación *Estética sonora para videojuegos y aplicaciones interactivas*, componiendo melodías y ritmos sincronizados con la imagen, aquí les presentamos el resultado logrado por el estudiante Andrés Felipe Espinosa Arenas, del programa de Producción Sonora para Contenidos Digitales, quien produjo una pieza musical de acuerdo a la estética sonora del NES basado en el gameplay del primer nivel del juego Adventure Island para esta consola:



#### Video del proceso

<https://youtu.be/SIYe4FwiTCg>



#### Música 8 bits

[https://youtu.be/ISgZd\\_IDqDw](https://youtu.be/ISgZd_IDqDw)

# GRABACIÓN DE PAISAJES

## SONOROS DE LA NATURALEZA

### Johan Sebastián Benjumea

Ingeniero de sonido y músico de la ciudad de Medellín, con experiencia en formación artística en distintas entidades. Director musical, técnico y productor de festivales alrededor del país, diseñador sonoro de más de 20 obras de teatro y múltiples producciones audiovisuales. Ingeniero de sala de importantes orquestas de Colombia, evaluador por competencias del Sena a nivel nacional de productores y DJ, actualmente maestrante en Artes Digitales.



# RESUMEN

En este artículo se expone cómo capturar los ambientes y sonidos de la naturaleza e identificar cómo se escuchan los cerros tutelares, bancos de flora y fauna, parques lineales, jardines y florestas urbanas, áreas protegidas reconocidas, áreas y reservas de la sociedad civil, parques y senderos ecológicos. Se habla de técnicas de capturas omnidireccionales, capturas estereofónicas y edición digital de ambientes.

**Índice de términos: ambiente, sonido, paisajes sonoros**

## I. INTRODUCCIÓN

“Se ha demostrado que los niveles medios de los sonidos de la ciudad de 60 decibeles aumentan la presión arterial y la frecuencia cardíaca e inducen estrés, con amplitudes sostenidas más altas que causan pérdida auditiva acumulada” [1]. Investigadores han descubierto que pasar más tiempo al aire libre nutre la creatividad natural. Según English Nature, la agencia gubernamental responsable de la protección de la biodiversidad en Inglaterra “el medio ambiente contribuye al bienestar social y la calidad de vida de las personas”.

¿Se detienen las personas a escuchar la naturaleza? ¿O simplemente dejan que los ojos sean sus guías? Los sonidos a menudo brindan más información sobre la vida que rodea el espacio; por ejemplo, una ráfaga de viento cambiando a través de las copas de los árboles, el gorgoteo del agua del arroyo cayendo sobre la piedra, el sonido de los insectos, o la llamada penetrante de un ave lejana. Estos son solo algunos de los sonidos de la naturaleza, algunos son constantes otros fugaces, pero todos son componentes de una sinfonía que no es meramente inacabada, sino perpetua, que juega día y noche. Música en constante progreso que vale la pena escuchar.

Los humanos y los animales no son los únicos organismos que utilizan el sonido para comunicarse, lo mismo ocurre con las plantas y los bosques. Las plantas detectan las vibraciones de una manera selectiva en función de la frecuencia, utilizando este sentido para encontrar agua mediante el envío de emisiones acústicas y para comunicar amenazas [2].

Prestar atención a la naturaleza audible es una experiencia que abre los oídos, pero solo el tiempo y la experiencia pueden dar al oído discriminación; es importante entonces darse la tarea de investigar. Se busca mediante un trabajo de captura de audio y edición del mismo, reconocer los distintos paisajes.

## II. GRABACIÓN DE SONIDOS DE LA NATURALEZA

Grabar ambientes de la naturaleza requiere habilidad, debido a que las atmósferas pueden ser muy amplias y abarcan muchos sonidos, por ende, es necesario identificar los tipos de sonidos y las técnicas de captura.

### Sonidos transitorios:

Los sonidos transitorios ocurren de forma rápida y abrupta, surgen bruscamente y cesan casi instantáneamente, un paso, un plato aplastando el suelo. El objetivo de grabar sonidos transitorios es obtener un sonido directo y minimizar otras interferencias.

### Sonidos evolutivos:

Contrariamente a los sonidos transitorios, los sonidos en evolución permanecen por un tiempo y persisten. Estos pueden introducirse de forma lenta o rápida pero, en última instancia, se descomponen mucho más lentamente que los sonidos transitorios. En algunos casos, es posible que nunca desaparezcan por completo; como ejemplos están el incesante zumbido

de una luz fluorescente en el techo o el antiguo gruñido del elevador de carga de la oficina. Cuando se graban sonidos en evolución, el objetivo es proporcionar información sobre el entorno circundante capturando más audio de la escena que se está produciendo.

### Sonidos autoexplicativos:

Estos sonidos son los que involucran a la voz. Es posible que se refieran a ellos como “walla” o sonidos libres de derecho. A menudo, estas son las conversaciones de fondo. A diferencia de los sonidos transitorios y evolutivos, si solo se está buscando ruido de fondo donde no se necesita discernir ningún diálogo específico, un buen punto de partida está a unos tres pies de distancia.

Con estos tres tipos de sonido, quizás lo más importante a tener en cuenta es mantener la curiosidad, investigar y perseguir interesantes entonaciones para dar vida al paisaje sonoro.

En su sentido más amplio, “grabación de campo” se refiere al proceso de captura de sonido fuera de los límites controlados de un estudio. Sin embargo, dentro de esa definición se encuentra un mundo de diferentes procesos, enfoques teóricos y resultados: desde Pierre Schaeffer y el movimiento *Musique Concrète* de la década de 1940, hasta la representación de grabaciones etnomusicológicas “exóticas”, los documentales ambientales y la presentación de paisajes sonoros naturales como música. El término abarca mucho terreno y ha generado una gran cantidad de debate. Lo que une estos elementos es la sensación de que hay diferentes maneras de escuchar el mundo y que la escucha implica numerosas consideraciones estéticas, políticas y sociales [3].

La grabación de campo hoy en día está creciendo en popularidad, tanto para audiencias que buscan experiencias auditivas más diversas como para artistas que buscan fuentes ambientales como herramientas de composición. La tecnología de música ha hecho que el proceso de grabación sea más accesible y los resultados infinitamente manipulables; es fácil ver por qué el enfoque se puede encontrar en un amplio espectro de música electrónica y pop.

El equipo de grabación de campo requiere de una variedad de micrófonos -si es posible cañón inalámbrico- y un buen grabador digital; además de mucha paciencia y capacidad para saber dónde, cuándo y qué se va a escuchar. Es más un trabajo de naturalistas que de técnicos.

La grabación sonora tiene poco que ver con la toma de imágenes. El más direccional de los micrófonos no pasa de ser un “teleobjetivo” discreto, por lo que las distancias de trabajo han de ser muy cortas. Las ondas acústicas, además, rebotan, se reflejan en el terreno y llegan al oyente desde todas las direcciones, lo que reduce aún más el efecto direccional. Los ruidos parásitos (tráfico, aviones, perros, ciudades, etc.) contaminan el paisaje sonoro en amplias extensiones y a cualquier hora.

### Captura de sonidos Transitorios:

La mayoría de los micrófonos son diseñados para recibir sonidos en un patrón omnidireccional (360°), o cardioide (180°) -en forma de corazón-. Ni el micrófono dinámico, ni el micrófono con condensador permitirán al interesado singularizar un sonido del ambiente. Para alcanzar una direccionalidad específica uno debe usar una parábola con un micrófono omnidireccional o cardioide. Otra estrategia es usar un micrófono unidireccional o

“shotgun” , el cual permite eliminar en gran manera los sonidos acompañantes que se quieren grabar en particular.



### Captura de sonidos evolutivos:

Se requiere el uso de una captura estéreo. La técnica M-S o MID SIDE -Mid (medio) - Side (lados)- es un sistema de colocación de micrófonos para lograr una grabación estéreo de sonido, englobada dentro de las llamadas técnicas del par coincidente.

Esta configuración se arma colocando dos micrófonos: uno direccional, generalmente de tipo cardioide o hipercardioide apuntando directamente a la fuente de sonido y uno bidireccional o figura ocho apuntando hacia los lados. Los micrófonos están posicionados de manera tal que las cápsulas estén lo más cercanas posible y el ángulo entre los patrones polares sea de 90°.

Crear una imagen estéreo dará habitualmente profundidad y sensación espacial a la grabación.

### III. EDICIÓN DIGITAL DE AUDIO

Los paquetes de software multipista de hoy nos dan una flexibilidad infinita para manipular el audio que se ha grabado, pero las posibilidades pueden ser confusas para empezar.

La edición de audio en una Estación de trabajo de Audio Digital (EAD) suele ser un proceso “no destructivo”. En otras palabras, los movimientos falsos se pueden deshacer, e incluso si se arruina algo más allá de todo reconocimiento, el sistema debe conservar una copia de la grabación original a la que se puede regresar.

Los DAW (Digital Audio Workstation) son sistemas de edición de audio digital que funcionan de maneras ligeramente diferentes, pero el principio es el siguiente: los archivos de audio se graban en su disco duro y se representan en la ventana principal de su software como barras horizontales, generalmente con formas de onda que le permiten visualizar su contenido de audio. Dependiendo de la DAW que se use, a estas barras se les denomina con expresiones como “regiones”, “eventos” u “objetos”, y pueden manipularse de forma vertiginosa.

Existen numerosas razones por las que se desee editar el audio grabado en una Estación de trabajo de Audio Digital:

- Para hacer que dos grabaciones maestras fluyan a la perfección.
- Para eliminar ruidos o huecos no deseados de una grabación, o aislar secciones cortas de una grabación de audio para procesamiento correctivo o creativo.



Fig2. Técnica mid side.

#### Captura de autoexplicativos y respaldo:

Un grabador de audio portátil es un dispositivo pequeño que está diseñado para grabar audio de cualquier tipo en cualquier lugar. A diferencia de las grabadoras de voz tradicionales, las grabadoras de audio portátiles ofrecen una mejor calidad de audio, tipos de construcciones de micrófonos más avanzados, funciones adicionales, espacio de memoria adicional y mucho más.



Fig3.  
Grabadora digital  
Yamaha.

- Para emplear la misma sección de audio más de una vez dentro de un proyecto.
- Para crear un bucle rítmico a partir de una breve sección de audio grabado.
- Para cambiar la duración de un sonido y ajustarse a un espacio específico.
- Para compilar las mejores partes de varias actuaciones grabadas del mismo material.
- Para cambiar una interpretación grabada y mejorar su sincronización, o cuantificar la sincronización de una interpretación grabada libremente.
- Para crear efectos creativos inusuales o interesantes.

## IV. CONCLUSIÓN

El mundo de las “grabaciones de la naturaleza” es poesía para el oído: los sonidos de fenómenos naturales, ocasionalmente de lugares remotos, documentan lo inalcanzable, lo inesperado y lo hasta ahora inaudible. Escuchar grabaciones de animales parlanchines, ecosistemas bulliciosos y sistemas meteorológicos rugientes puede ser una experiencia que desdibuja los límites de la música y el azar, el documental y el arte, la nueva era y el ruido, lo real y lo imaginario.



### Creación sonora con paisajes sonoros

[https://m.soundcloud.com/musicoxproducciones/el-juglar-de-mi-encierro?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://m.soundcloud.com/musicoxproducciones/el-juglar-de-mi-encierro?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)



### Pierre Schaeffer / música concreta

<https://www.youtube.com/watch?v=LZt61nGHTpM>

## REFERENCIAS

[1] J. Hell (2006). Efectos de la contaminación sobre el crecimiento y el desarrollo humano. New York: Physiol Anthropol.

[2] English Nature (2014). Sound of nature. E.N, Londres.

[3] P. Shafer (1940). Tratado de los objetos musicales. Alianza Editorial, México.

# NARRATIVAS SONORAS EN LA VIRTUALIDAD REMOTA

procesos creativos en los campos de la enseñanza y la creación musical y sonora

## DR. Julián G. Brijaldo

Doctor en Composición Musical de la Universidad de Miami. Sus obras de concierto han sido interpretadas por ensambles de reconocimiento global (como Cleveland Orchestra y la Orquesta Filarmónica de Bogotá) y su trabajo investigativo ha sido presentado por entidades de relevancia internacional (como el Museo de Arte Moderno de Medellín y la College Music Society). En el área audiovisual, se destaca su música para los videos *Vogue Thailand* y el largometraje *Sofía*. Actualmente, está radicado en Medellín y es docente universitario del ITM y el TADA.



La pandemia del Covid-19 trajo como una de sus múltiples consecuencias el trabajo remoto y el uso masivo de los softwares de videoconferencia. Entre el 14 y el 21 de marzo de 2020, estos tuvieron más de 62 millones de descargas, equivalentes al 45% de las descargas totales de aplicaciones a través del App Store de Apple y el Google Play Store de Android (Spadafora, 2020). Zoom, MS Teams y Google Meet se encuentran dentro de los más populares, siendo el primero el más descargado del 2020 (Cawly, 2020). Los softwares de video conferencia se volvieron parte indispensable de las oficinas y salones de clase virtuales. Sin embargo, pese a sus múltiples ventajas, sus inherentes problemas de accesibilidad, costos de equipamiento y preparación necesaria para su implementación en el trabajo remoto se han hecho más evidentes gracias a su masificación.

El acceso a internet a nivel global ha mantenido un crecimiento constante, aunque gran parte de la población vive aún sin internet, con acceso intermitente a la red o con problemas pronunciados de ancho de banda. La tasa de penetración de Internet en Sudamérica para enero del 2020 era del 72% (Statista, 2020) y en Colombia, para abril del mismo año, era del 60% (Forbes Colombia). Esto indica que al inicio de la pandemia el 40% de los hogares del país no tenía cómo pasar de la educación presencial a la virtual. Adicionalmente, para el total de usuarios en el país, la velocidad de descarga promedio de conexión fija fue del 25 Mbps y el 70% de las conexiones móviles fueron 4G. Sin embargo, la velocidad de descarga promedio entre los estratos socioeconómicos bajos fue de 10 Mbps y la gran mayoría de las conexiones móviles rurales fueron 2G (MinTic Colombia, 2020). A esto debe sumarse la realidad de acceso a las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC), más allá de la conexión a Internet. Según la Comisión

Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y la Unesco, en Colombia el acceso de los niños de 15 años a un computador y a softwares educativos es del 62% y el 29% respectivamente.

Este panorama pone en evidencia la necesidad que tiene el Estado de acelerar sus esfuerzos para que un mayor número de colombianos tenga acceso a las TIC. Sin embargo, también es una invitación para que, desde nuestros quehaceres, maximicemos los recursos que tiene la mayoría de la población. Como educador, investigador, músico y artista sonoro, esta realidad me impulsa a pensar en cómo las narrativas y herramientas propias de mis quehaceres pueden transformarse y hacer uso efectivo de las TIC más allá del simple hecho de conectarme a través de las plataformas de videoconferencia con mis estudiantes y colegas. Este artículo breve se centra en los procesos de uso de las TIC en los campos de la educación y la creación musical y sonora en ensamble, explorando las narrativas y procesos creativos propios de los dos campos y cómo se han adaptado a raíz de la pandemia del Covid-19. En el primer caso, se abordan los potenciales usos y beneficios del audio –sonido digitalizado– y las narrativas sonoras. En el segundo caso, se aborda la naturaleza misma del audio en un contexto remoto.

### Trabajo remoto en el campo de la educación

Desde el 2016, la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas ha enfatizado en diferentes resoluciones el papel fundamental que juega la educación en el desarrollo, y ha exhortado “a todos los Estados a fomentar la alfabetización digital y a facilitar el acceso a la información en Internet, que puede ser una herramienta importante para facilitar la promoción del derecho a la educación” (ONU, 2016: 3). En esta área, las videoconferencias están

enmarcadas dentro del e-learning –término inicialmente usado para definir la unión de las áreas del aprendizaje y la tecnología (Aparicio, Bacao y Oliveira, 2016: 292)–, cuya implementación ha sido ampliamente estudiada desde mucho antes de la emergencia sanitaria.

El aprendizaje mediado por computador (CBT, por sus siglas en inglés) fue desarrollado en los años ochenta y noventa del siglo veinte y se convirtió progresivamente en el aprendizaje en línea y a distancia como lo conocemos hoy. Para el año 2003, la intercomunicación del profesor y los estudiantes a través de Internet ya era una realidad (Hubackova, 2015: 1187-1188). Hoy en día, el *e-learning* también implica la posibilidad de los encuentros sincrónicos o asincrónicos, la accesibilidad desde cualquier dispositivo de navegación (teléfono inteligente, tableta o computador), desde cualquier lugar y a cualquier hora, y la posibilidad de utilizar materiales de apoyo; como lecturas, presentaciones, archivos de sonido, videos, etc. (ITMadrid IT Business School, 2019). Sin embargo, de manera similar a como ocurre con las plataformas de video conferencias, muchas de esas ventajas se ven desvirtuadas al ponerlas en contexto. El telestudio requiere tener, al menos, un computador adecuado, equipamiento adicional de cómputo (audifonos, micrófono, cámara, etc.) y una conexión con un ancho de banda suficiente.

La efectividad de la educación online está íntimamente ligada a las soluciones planteadas frente a estos problemas y a la preparación adecuada de los docentes. Así mismo, depende en gran medida del entendimiento de las narrativas del contexto específico de enseñanza y de cómo estas son diferentes en un contexto presencial ante uno virtual y remoto. Lo narrativo no es exclusivo de la cultura y el entretenimiento, sino que se expande a otros ámbitos, como

el salón de clase, generando construcción de significado y entendimiento contextual (García y Rajas, 2011: 9-10). El lenguaje gestual, ubicación espacial y demás características que mantienen a un estudiante atento y activo, hacen parte de las narrativas de la enseñanza presencial y no podrían –o quizás, no deberían– tratar de ser emuladas completamente en un ambiente virtual. Es en ese sentido que conocer las condiciones de los estudiantes debe desembocar en la implementación de narrativas específicas, que les permitan adueñarse del conocimiento, usando como vehículo herramientas creadas para el entorno virtual.

En un entorno típico de clase presencial, el docente cuenta con su voz, su lenguaje corporal, un tablero, un salón de clase físico y, probablemente, un computador con acceso a internet y un proyector. Además, cuenta con un grupo de estudiantes que interactuarán con él, con el entorno y entre sí. Esto le permite abordar la narrativa de la clase, la historia tejida alrededor del concepto a explicar, de manera eficaz. Por ejemplo, para enseñar la teoría de las proporciones áureas, presentes en la estructura formal de un sinnúmero de obras musicales, el docente podría valerse no solo de un repertorio específico, sino también del lenguaje corporal, señalando las medidas de sus extremidades y articulaciones. Así mismo podría, a partir de analogías dibujadas en el tablero, comparar las medidas de una obra arquitectónica con las duraciones de las secciones de una obra musical. Adicionalmente, podría buscar imágenes en línea para reforzar los conceptos más importantes del tema.

El *storytelling* de la clase cambia completamente en un entorno virtual, aun cuando haya video y el lenguaje corporal se mantenga en cierta medida. Si se abordara el mismo tema –las proporciones

áreas como elemento constructivo de un repertorio musical– en un entorno virtual, las medidas de las extremidades del docente estarían contenidas al tamaño del recuadro de video, y al compartir la pantalla para dibujar analogías en el tablero o mostrar imágenes, este mismo recuadro se reduciría de tamaño.

Al ahondar un poco más en el contexto del telestudio actual, se pueden encontrar múltiples ejemplos de poblaciones con problemas de accesibilidad derivados de la conectividad limitada o la falta de insumos. Por ejemplo, un estudio del Urban Institute de Estados Unidos mostró que para enero del 2018 más de cinco millones de estudiantes universitarios residían en sitios donde el ancho de banda era insuficiente para el aprendizaje en línea (Kelly y Columbus, 2015). De manera similar, en Colombia, para el inicio de la cuarentena en marzo de 2020, en el 96% de los municipios del país menos de la mitad de los estudiantes no contaban con las herramientas tecnológicas necesarias para recibir clases virtuales (Abadía Alvarado, 2020). Ante este panorama y teniendo claro que la educación en línea es parte de la nueva normalidad en la que vivimos, es necesario replantearse la planeación de la clase; desde el proceso que implica la creación narrativa que desembocará en la entrega eficiente de un mensaje, hasta el uso de herramientas que tengan en cuenta las condiciones de accesibilidad –de un curso específico– con el objetivo de llegar a tantos estudiantes como sea posible. Es bajo estas condiciones que las narrativas sonoras, ya relevantes en el contexto educativo, se convierten en el vehículo más adecuado.

Las herramientas típicas del *podcasting* son fácilmente transferibles al contexto de enseñanza virtual cuando las condiciones de accesibilidad de los estudiantes solo

les permiten atender a clase escuchando en tiempo real o descargando grabaciones de audio –y presentaciones livianas– de cada sesión transcurrida. Desde un punto de vista narrativo, la preparación, como en la presencialidad, es indispensable. Así que, en este aspecto, desde la perspectiva del *podcasting*, solo habría que agregar la importancia de diseñar las sesiones en términos de construir una historia con un inicio, un desarrollo y un final claros (Harnett, 2014, p. 34). Desde un punto de vista sonoro, el rol del docente puede asemejarse al de un locutor. Así mismo, el rol cambiante de los estudiantes puede asemejarse al de los invitados y entrevistados, cuando participan de manera activa, y al de la audiencia, cuando participan de manera pasiva.

Desde lo performático, lo más recomendable es tener confianza en lo que se está diciendo, tener una actitud conversacional (Harnett, 2014: 34) y evitar usar el mismo tono –la misma nota o altura– o registro –bien sea grave o agudo– para transmitir los conceptos deseados. Esta última recomendación es especialmente importante desde la curva expresiva del sonido. La repetición constante de un tono o ritmo produce que el cerebro se acostumbre a escucharlos y esto conlleva a lapsus de atención.

Profundizando en el aspecto técnico de lo sonoro, es indispensable que el audio transmitido por la plataforma de conferencia usada sea de la mejor calidad posible. Todas las plataformas en el mercado comprimen el audio sustancialmente. El rango dinámico –la amplitud– se comprime de manera variable según la plataforma. Aunque las especificaciones de las plataformas más comunes no explicitan valores exactos, en todos los casos que he estudiado (Zoom, MS Teams, Google Meet, Skype y, adicionalmente WhatsApp) es posible percibir compuertas que eliminan

o reducen el piso de ruido ambiental y una compresión dinámica posterior. Por otro lado, el espectro frecuencial se reduce a un ancho de banda de 200Hz a 3400Hz (Katz, 2020).

Esta reducción de la calidad del audio puede mejorarse mediante el uso de un micrófono de buena calidad, que esté diseñado para capturar una señal de manera eficiente dinámica y frecuencialmente. Es recomendable usar un micrófono direccional (dinámico o de condensador) de patrón polar cardioide o hiper cardioide. Adicionalmente, es indispensable estudiar sus características específicas y el equipamiento necesario para usarlo (interfaz de audio, conexión, tipo de cable, etc.). El uso de un buen micrófono le permitirá al docente usar eficazmente herramientas performáticas como el efecto de proximidad; en el cual se enfatizan las frecuencias graves a partir de la cercanía al dispositivo.

Más allá del uso de las técnicas estándar de *podcasting*, la dinámica de audioclase implica, como lo proponen Manuel Gertrúdx, Felipe Gertrúdx y Francisco García, la “necesidad de reinención, de constante adaptabilidad mutante para incorporar las nuevas soluciones técnicas, lo que permite innovar en la articulación de discursos” (2017: 158). Partiendo de esta concepción, la narrativa creativa puede enriquecerse a través del uso de herramientas propias del **relato sonoro interactivo**. En este tipo de lenguaje, al igual que el diseño sonoro de un producto audiovisual, se pueden identificar tres tipos de significativo: la palabra, la música y los sonidos no musicales (Gertrúdx, Gertrúdx y García, 2017: 159).

Los primeros ejemplos de este tipo de relato datan de la primera mitad del siglo veinte. En Estados Unidos, se destacan los

radiodramas del Columbia Workshop, que datan de las décadas de 1936 a 1943 (Porter, 2016). En Latinoamérica, se destacan las radionovelas que se difundieron por la región desde la década de los treinta hasta la de los ochenta, siendo algunos ejemplos *Chan Li Po* (Cuba) –la primera–, *Kalimán* (México) y la adaptación de *Manuela* (Colombia) (Espinosa Orozco, 2019). Aunque el formato perdió vigencia en las últimas décadas del siglo veinte y las primeras del veintiuno, ha recuperado su papel en la radio. En Estados Unidos, ha cobrado vigencia a través del *podcast* Radiolab, distribuido por la filial neoyorquina de National Public Radio WNYC.

Como lo describe Justin Eckstein, Radiolab aborda de manera muy amplia asuntos científicos y periodísticos (2016: 1-2). En su artículo “Radiolab’s Sound Strategic Maneuvers”, el autor se enfoca en el uso de dos de los significantes propuestos por Gertrúdx y García, la música y los sonidos no musicales, usando como objeto de estudio el programa “The unconscious Toscanini of the brain: a Critical Discussion”. Inicialmente, el artículo aborda la inmersividad, la efimeridad y la corporalidad del sonido, para posteriormente hablar de cómo Radiolab usa estratégicamente la correspondencia ambiental, los *stingers*<sup>1</sup> y los pedales<sup>2</sup> para explotar estas características.

De manera general, Eckstein asocia la inmersividad del sonido con la correspondencia ambiental, explicando cómo al escuchar un sonido –en el mundo real o en audífonos– podemos transportarnos mentalmente al lugar que este representa. En otras palabras: escuchar el sonido de un parque (recurso diegético<sup>3</sup>) hace que nos sintamos en él, aunque no lo veamos. Además, asocia la efimeridad del sonido con el uso de *stingers*, ya que, como el diálogo, cualquier tipo de sonido, sea musical o no, tiene una ubicación en

<sup>1</sup>Un hit o sting o stinger se refiere a un sonido musical corto que enfatiza un evento dramático (Karin y Wright, 2012: 500) en un contexto audiovisual.

<sup>2</sup> En el contexto musical, el término pedal se refiere a una nota o acorde sostenido.

el tiempo, con un inicio y un final. Aunque este paradigma es bastante discutible, ya que la taxonomía de los sonidos es muy variada en cuanto a duración e intensidad, es evidente que el artículo plantea los *stingers* (recurso extradiegético), como la puntuación de colores de un texto en blanco y negro. Finalmente, el autor relaciona la corporalidad del sonido con el uso de pedales, presentando el uso de estos como generador de tensión *per se*. Para esto, se basa en la asociación de las memorias cognoscitiva, auditiva y sensorial, y el conocimiento de la paleta de significantes que como seres humanos desarrollamos a lo largo del tiempo.

El uso de la inmersividad, la efimeridad y la corporalidad es posible dentro del contexto de las narrativas de la audioclase. Sin embargo, requiere de sutileza para que, de la misma manera que en el contexto de los *podcasts*, las radionovelas y los productos audiovisuales, contribuya al entendimiento de los conceptos a explicar sin quitarles protagonismo o distraer a los estudiantes. La inmersividad y la correspondencia ambiental, por ejemplo, son herramientas poderosas al alcance del docente. Las distracciones alrededor de los teleestudiantes pueden ser múltiples, pero podrían aminorarse a través de la emulación de un ambiente exterior o interior en audífonos, que disminuiría el sonido fuera de los mismos. Por supuesto, este tendría que mezclarse para estar siempre por debajo de la voz del docente.

### **Trabajo remoto en el campo de la creación musical y sonora en ensamble**

A pesar de los avances de las tecnologías de comunicaciones y de la interconectividad a nivel internacional, el quehacer musical en ensamble –tanto la práctica como la composición de música académica y arte sonoro– ha mantenido

procesos completamente dependientes de la presencialidad; dado que en este ámbito “la experiencia acústica compartida en tiempo real es para el oyente, el intérprete y el compositor, altamente valorada y considerada indispensable” (Botstein, 2020). Desde el trabajo en afinación, ensamble y calidad tímbrica de los ensayos, hasta la lectura, el montaje e interpretación, y los procesos de grabación y producción, la escucha en tiempo real y en un mismo espacio es un aspecto intrínseco del proceso creativo: luego de que cada integrante ha revisado sus partes, un ensamble se reúne para trabajar sobre el color, el balance y los detalles, y llegar a consensos sobre la interpretación. Además, aunque el área de la composición cuenta hoy en día con herramientas como softwares de escritura y secuencia, que permiten emular sonidos de instrumentos que le dan al creador una noción preliminar del resultado, una obra es usualmente examinada y ajustada luego de que esta ha sido ensayada por un ensamble real.

Esta dependencia de la presencialidad colectiva presentó un reto ante los cambios drásticos que trajo la pandemia del Covid-19: cierres en salas de concierto y espacios de ensayo, y cuarentenas totales o parciales, con limitaciones al número de personas que podían reunirse y a la circulación por el espacio público. Esa situación impidió inicialmente a los ensambles retomar sus ensayos y conciertos, a los compositores escuchar sus obras siendo interpretadas, y a los ingenieros de grabación hacer capturas en bloque o, incluso, hacer uso de espacios y equipos adecuados –como estudios de grabación y micrófonos–. Ante esta imposibilidad, los músicos recurrieron a los espacios virtuales como “una forma de compartir sus obras a pesar de la emergencia” (Montejano Hernández, 2020). Aunque en primera instancia algunos

<sup>3</sup> Lo diegético se refiere a lo que los personajes de una obra performática –audiovisual o no– pueden percibir. Lo extradiegético se refiere a lo que estos no perciben, pero la audiencia sí (como, por ejemplo, usualmente, la banda sonora de una película).



recitales en línea fueron de músicos individuales, también se empezó a ver “la creación de interpretaciones virtuales multitrack de ensambles que, sin duda, han llevado al límite las habilidades técnicas de estos músicos” (Botstein, 2020).

Estas manifestaciones han sido adoptadas como medidas alternativas que han pretendido moldear y recrear las convenciones de prácticas y espacios creativos preexistentes: en la concepción del recuadro de la cámara como una tarima, y en la combinación de grabaciones de partes individuales para tener como resultado una obra en la mezcla final. Estas medidas resultan entonces más paliativas o reactivas y, aunque han abierto en el medio musical la disposición a la adopción de plataformas y herramientas digitales, distan en calidad de sus versiones en vivo al ser imitaciones de manifestaciones artísticas creadas para un contexto interpretativo diferente. Al ser soluciones temporales e imitativas, en las que el aprendizaje del manejo de la tecnología se ha dado como una solución a un impedimento y no como una herramienta para enriquecer la práctica artística, es posible que este tipo de manifestaciones y habilidades tecnológicas adquiridas entren en desuso en una nueva realidad en la que sea posible hacer música en ensamble de manera convencional.

¿Sería posible entonces explorar procesos creativos que no emulen una realidad previa, sino que sean realizados de forma “nativa”, incorporando las cualidades y dificultades de la interpretación simultánea de forma remota como características idiomáticas de un nuevo lenguaje musical y sonoro? Esta pregunta, en la cual se enmarca gran parte de mi quehacer investigativo actual, crea una oportunidad para que sean los compositores, ingenieros de grabación y productores los que lideren una reflexión en la que se indague sobre los cambios

en las narrativas de los procesos creativos, trascendiendo las preguntas de “qué se está creando” o “cómo se está creando”, para identificar los motivos de base. Desde esta comprensión, se espera generar una verdadera adopción de las tecnologías de comunicación en la creación artística, que desemboque en una resiliencia que permita afrontar de manera proactiva, no reactiva, las nuevas realidades y posibles escenarios futuros que se avecinan.

En su artículo “Reflexiones sobre el proceso artístico” (2020), David Liebman ilustra el proceso creativo citando una frase de Van Gogh: “Las grandes cosas no ocurren por impulso, sino por una serie de cosas pequeñas que se han reunido. Y las grandes cosas no son accidentales sino premeditadas”. Aunque el análisis de grandes obras musicales se ha dado con gran frecuencia desde la aproximación a las obras mismas y los elementos que la componen (melodía, armonía, contrapunto), el análisis de la serie de pasos y factores que forman parte de las narrativas del proceso creativo de compositores y artistas es menos frecuente.

El proceso creativo ha tenido diferentes enfoques en diversas expresiones, como las artes plásticas y la música. Desde la formulación de teorías fundamentadas, el caso de “Modeling The Creative Process” de Mary Anne Mace y Tony Ward (2010) combina recuentos retrospectivos de grupos de artistas y, de forma constructivista, realiza entrevistas en tiempo real en situaciones controladas con el fin de formular modelos generales. También hay estudios de carácter etnográfico como “A Synthesis Process Model of Creative Thinking in Music Composition” de David Collins (2005), en el que este autor se enfoca en analizar, por medio de archivos MIDI<sup>4</sup> y recuentos retrospectivos, el proceso de un compositor como caso de estudio puntual.

<sup>4</sup>Protocolo utilizado para interconectar instrumentos musicales electrónicos, máquinas de sonido, computadores, etc. (Musical Instrument Digital Interface). El autor se refiere a archivos de audio creados a partir del Protocolo MIDI.

Además, hay estudios autoetnográficos como *The Creative Process of Music Composition*, de Timothy Newman (2008), quien combina la narrativa fenomenológica con una metodología cualitativa para hacer un análisis sobre su propio proceso compositivo. El enfoque de estas investigaciones y su metodología están fuertemente ligados al propósito de las mismas: comprender a nivel psicológico los procesos mentales de los compositores en el momento de la creación (Collins), formular de manera positivista teorías para lograr una mejor comprensión de la creatividad (Mace y Ward), y explicar las propias mecánicas de composición (Newman).

En el campo musical, los estudios sobre el tema se centran en su mayoría en la labor del compositor. Uno de mis proyectos de investigación actuales, *Soledades colectivas, nuevos recursos sonoros y paisajes tecnológicos para la creación musical en nuevas realidades*, hace una recolección de estudios similares, aunque formulando una metodología de enfoque fenomenológico y constructivista para analizar los cambios en los procesos creativos de compositores, directores, ingenieros de grabación y productores a raíz de la pandemia del Covid-19. A continuación, abordo algunas de las fuentes más destacadas de mi trabajo investigativo.

La situación sanitaria a nivel mundial ha sido la raíz de varios escritos académicos que abordan sus efectos sobre diversos procesos musicales. El editorial de Leon Botstein, "The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19 Pandemic", publicado en la revista de *The Musical Quarterly*, habla del panorama financiero y a nivel de audiencias para la música en Estados Unidos a raíz de la pandemia. En "Music and the Internet in the Age of Covid-19", Chris Parsons habla de los diferentes proyectos que han emprendido

algunos ensambles de música antigua en Inglaterra; desde recitales en vivo compartidos por diferentes miembros de un mismo ensamble y conciertos multitrack con partes pregrabadas, hasta conciertos en vivo de un ensamble cuyos miembros optaron por entrar juntos en cuarentena para continuar realizando música (2020). En "Música maestro, escenarios virtuales en tiempos del COVID-19", Yolanda Montejano Hernández realiza una etnografía virtual de las adaptaciones y estrategias de adaptación al aislamiento con tres casos de estudio de creadores mexicanos: El director Iván López Reynoso, Ernesto García Velazco con el proyecto COROnavirus, y el Ensamble en Casa de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes (2020). Aunque estos estudios y escritos similares den claridad sobre el panorama global, la formulación de nuevos procesos creativos requiere un entendimiento puntual del panorama local.

La producción académica sobre los retos enfrentados por músicos, compositores, productores e ingenieros de grabación en el contexto colombiano y las múltiples soluciones que estos han encontrado para la realización de música en ensamble, ha sido limitada. Por lo tanto, es necesario desarrollar un trabajo de campo enfocado en las diferentes metodologías creativas y de producción que se han venido dando en el contexto de las prácticas musicales colectivas. A nivel nacional y en el campo instrumental, se destacan los esfuerzos digitales de orquestas como la Filarmónica de Bogotá y la Sinfónica de Colombia, quienes han explorado (con diversos grados de éxito en cuanto a la calidad artística) la mezcla *multitrack* de la interpretación individual de cada uno de sus miembros, capturada desde sus teléfonos celulares. También es recomendable estudiar el caso de la [Orquesta Filarmónica de Medellín](#), la cual optó por desplegar toda su temporada

artística en la virtualidad, explorando diversas prácticas de creación desde el ensamble. Esta agrupación ha explorado diferentes modalidades en el uso de las TIC, transmitiendo producciones *multitrack*, conciertos de pequeños ensambles –como cuartetos y quintetos– desde estudios de grabación, y de ensambles de mayor tamaño desde pequeñas salas de concierto.



**Cinco orquestas unidas:  
Orquesta Filarmónica  
de Medellín, Orquesta  
Filarmónica De Cali, Orquesta  
Sinfónica de Caldas, Orquesta  
Sinfónica EAFIT y Sinfónica de  
la Universidad Autónoma de  
Bucaramanga**

[https://www.youtube.com/  
watch?v=5PKudh63Imk](https://www.youtube.com/watch?v=5PKudh63Imk)

Por último, pueden explorarse los procesos creativos de los ensambles corales a nivel nacional. Es recomendable adentrarse en el trabajo de los coros conformados *ad hoc* a raíz de la pandemia, como el conformado por Hardinson Castrillón y María Isabel Tolosa; o de coros previamente establecidos, como el [Ensamble Vocal de Medellín](#). Esta agrupación mantuvo ensayos a través de la plataforma Zoom, realizando producciones pregrabadas de algunas obras y, a medida que se han liberado las restricciones, ha retomado el trabajo en la presencialidad, siguiendo parámetros de bioseguridad; como muchas agrupaciones musicales.



**“Contigo en la distancia”,  
Camerata Vocal de Medellín,  
ensamble virtual.**

[https://www.youtube.com/  
watch?v=EypA4oapGh0](https://www.youtube.com/watch?v=EypA4oapGh0)

## REFERENCIAS

Abadía Alvarado, L. (2020, March). El reto que el sector educativo en Colombia debe superar tras la pandemia. Hoy en la Javeriana, 9.

Aparicio, M., Bacao, F., & Oliveira, T. (2015). An e-Learning Theoretical Framework. Educational Technology & Society 19, 292–307.

Barbot, B., & Webster, P. R. (2018). Creative Thinking in Music. The Creative Process, 255–273. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-50563-7\\_10](https://doi.org/10.1057/978-1-137-50563-7_10).

Barriga Monroy, M. (2012). Metodologías de La Investigación En Educación Artística. Editorial Academia Española.

Bermúdez, L. & Castrillón, H. (Arr), (2020, abril 28). Colombia tierra querida (Coro virtual 2020). [https://www.facebook.com/100007123243191/  
videos/2612076679039748/](https://www.facebook.com/100007123243191/videos/2612076679039748/).

Bermúdez, L. & Tovar, A., (Arr), (2020, junio 19). Kalamary, Homenaje a los estudiantes que se gradúan del colegio en medio de la pandemia. [https://www.facebook.com/  
watch/?v=555999551946272](https://www.facebook.com/watch/?v=555999551946272).

Botstein, L. (2020). The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19 Pandemic. The Musical Quarterly, 102(4), 351–360. [https://doi.  
org/10.1093/musqtl/gdaa007](https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa007).

Campo, R., & Carbonell, A. (Arr). (2020, June 27). Pájaro amarillo (Camerata Vocal de Medellín). [https://www.  
facebook.com/100006374527680/  
videos/2551655078390285/](https://www.facebook.com/100006374527680/videos/2551655078390285/).

Clarke, E. F. (2020). The Psychology of Creative Processes in Music. The Oxford Handbook of the Creative Process in Music. [https://doi.  
org/10.1093/oxfordhb/9780190636197.013.3](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190636197.013.3).

Collins, D. (2005). A Synthesis Process Model of Creative Thinking in Music Composition. Psychology of Music, 33(2), 193–216. doi:10.1177/0305735605050651.

Collins, D. (2016). The Act of Musical Composition. <https://doi.org/10.4324/9781315612256>.

Conectividad, la otra desigualdad más evidente

con la pandemia. Forbes Colombia. (2020, April 7). <https://forbes.co/2020/04/08/economia-y-finanzas/conectividad-la-otra-desigualdad-mas-evidente-con-la-pandemia/>.

Consejo de Derechos Humanos. (2016). Promoción, protección y disfrute de los derechos humanos en Internet (Reporte No. A/HRC/32/L.20). Naciones Unidas.

Corelli, A., (2020, julio 24). Concerto grosso no. 2 en Fa Mayor - Arcangelo Corelli (Orquesta Filarmónica de Bogotá). <https://www.facebook.com/watch/?v=2721364511409717>.

Cormac, J. (2018). Cinematic Depictions of Music Creative Processes in Classical and Popular Music. *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190636197.013.31>.

Eckstein, J. (2017). Radiolab's Sound Strategic Maneuvers. *Argumentation* 31, 663–680 <https://doi.org/10.1007/s10503-016-9416-4>

En el segundo trimestre del año, Colombia registró más de 500 mil accesos nuevos de internet fijo. MinTIC Colombia. <https://www.mintic.gov.co/portal/inicio/Sala-de-Prensa/Noticias/158885:En-el-segundo-trimestre-del-año-Colombia-registro-mas-de-500-mil-accesos-nuevos-de-internet-fijo>.

Espinosa Orozco, I. (2019). La teoría sobre el sonido y los estudios de radio: una propuesta de divulgación. *Lógoi: Revista De Filosofía*, 35 , 38–50.

Fernández, R., & 2020, 19 may. (2020, May 19). Internet: tasa de penetración mundial por región en 2020. Statista. <https://es.statista.com/estadisticas/541451/penetracion-mundial-de-internet-por-region-del-mundo/>.

Freer, P. (2007). The Conductor's Voice: Experiencing Choral Music. *Choral Journal*, 48(3), 26–35. [https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1051&context=music\\_facpub](https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1051&context=music_facpub).

García F., & Rajas, M. (2011). El relato: una aproximación interdisciplinaria. En *Narrativas audiovisuales: El relato* (9–12). Icono 14 editorial.

Gertrúdx, M., Gertrúdx, F., & García, F. (2017). El lenguaje sonoro en los relatos digitales interactivos. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 157–167. <https://doi.org/10.5209/CIYC.55972>.

Harnett, M. (2014). Guía de acceso rápido a podcasting. Ediciones Granica.

Hernández, I., Niño, R., Hernández-García, J., Maldonado, C., Cáceres, T., D'Odorico, M., Yeregui, M., Fraga, T., Hoyos, A., Hernández, J., Caterbetti, J., Beza, B., Montaña, J., Acosta, C., Leyva, C., Castañeda, S., Rivera, C., & Bixquert, T. (2016). *Estética de los mundos posibles: inmersión en la vida artificial, las artes y las prácticas urbanas*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Hildre, O. & Fancovic, M. (Arr.), (2020, agosto 17). *Amazing Grace* (Ensamble Vocal de Medellín) <https://www.youtube.com/watch?v=Wa52fT7gfR4&feature=youtu.be>.

Hubackova, S. (2015). History and Perspectives of Elearning. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 1187–1190.

Karlin, F., & Wright, R. (2004). *On the Track, a Guide to Contemporary Film Scoring* (2da ed.). Routledge.

Katz, L. (2020, March 17). Why conference calls sound bad. *SoundGuys*. <https://www.soundguys.com/why-conference-calls-sound-bad-23723/>.

Kelly, A., & Columbus, R. (2020). (Rep.). *American Enterprise Institute. College in the Time of Coronavirus, Challenges Facing American Higher Education*. doi:10.2307/resrep25358.

Liebman, D. (n.d.). Reflections on the Artistic Process. Retrieved October 21, 2020, from [https://davidliebman.com/home/ed\\_articles/reflections-on-the-artistic-process/](https://davidliebman.com/home/ed_articles/reflections-on-the-artistic-process/).

Mace, M.-A., & Ward, T. (2002). Modeling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making. *Creativity Research Journal*, 14(2), 179–192. [https://doi.org/10.1207/s15326934crj1402\\_5](https://doi.org/10.1207/s15326934crj1402_5).

Márquez, A., (2020, agosto 25). *Danzón No. 2 (The Impossible Orchestra)*. <https://youtu.be/tLMtAjXOKTU>.

Montejano Hernández, Y., & Rojas Pedraza, G. (2020). Música maestro, escenarios virtuales en tiempos del COVID-19. *Perifèria. Revista D'investigació i Formació En Antropologia*, 25(2), 154–166. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.729>.

Newman, T. U. (2008). *The creative process of music composition: a qualitative self-study* (dissertation). ProQuest, New York University.

Parsons, C. (2020). Music and the internet in the age of covid-19. *Early Music*. <https://doi.org/10.1093/em/caaa045>.

Partida, J. (2020). La Relación de sintonía mutua ante la contingencia sanitaria del Covid-19: un breve análisis fenomenológico sobre la música. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://dialogosdemocracia.humanidades.unam.mx/portfolio-item/la-relacion-de-sintonia-mutua-ante-la-contingencia-sanitaria-del-covid-19/>.

Porter, J. (2016). Prestige Radio: The Columbia Workshop and the Poetics of Sound. In *Lost sound: the forgotten art of radio storytelling* (pp. 37–61). essay, The University of North Carolina Press.

Portillo, C., & Carbonell, A. (Arr.), (2020, mayo 15). Contigo en la distancia (Camerata Vocal de Medellín) <https://www.facebook.com/100006374527680/videos/2515494628672997>.

Qué es e-Learning 2021: características, ventajas y desventajas. ITMadrid. (2019, April 18). <https://www.itmadrid.com/que-es-el-e-learning-2019/#cinco>.

Spadafora, A. (2020, marzo 31). Video conferencing apps saw record downloads in just one week. <https://www.techradar.com/news/video-conferencing-apps-saw-record-downloads-in-just-one-week>.

Stravinski, I., (2020, agosto 14). Suite del Pájaro de Fuego (Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia y Orquesta Filarmónica de Medellín). <https://www.facebook.com/watch/?v=293696571720606>.

Tchaikovsky, P., (2020, abril 23). “Pas de Deux” “Pas de Deux”, Ballet Cascanueces (Orquesta Filarmónica de Bogotá). <https://www.facebook.com/watch/?v=702698723888757>.

Webster, P. R. (1994). Time, Technology, and Creative Process. *Arts Education Policy Review*, 96(1), 32–36. <https://doi.org/10.1080/10632913.1994.10544017>.

Webster, P. R. (2013). Music Composition Intelligence and Creative Thinking in Music. *Composing Our Future*, 19–32. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199832286.003.0002>.

# CÓMO PUBLICAR EN EL MUSICANTE

Todos los músicos, musicólogos y melómanos están invitados a postular sus artículos teniendo en cuenta estas directrices:

- 1.** Los productos textuales, sonoros y audiovisuales pueden ser tanto de estudiantes y profesores de la institución como externos a la comunidad académica; en el caso de partituras, guías y tablaturas, solo se publicarán las que sean resultado de productos relacionados con el quehacer musical deboriano; es decir composiciones, arreglos, estudios, etc., de profesores, alumnos y egresados.
- 2.** Los productos textuales deben gozar de buena redacción, cohesión, ortografía y estar directamente relacionados con el estudio, teoría, historia, creación o desarrollo de las músicas populares urbanas o tradicionales, con la producción sonora y con la tecnología aplicada a las diversas manifestaciones musicales.
- 3.** Las partituras, guías, tablaturas, productos sonoros, productos audiovisuales y productos textuales, serán evaluados por el comité editorial con el fin de estudiar y seleccionar lo que será publicado, de acuerdo a la calidad y la pertinencia de cada producto postulado para la revista.
- 4.** *El Musicante* es una revista interactiva en la que se pretende acercar a los lectores a las experiencias sonoras de las que hablan sus artículos, por ello se recomienda a los autores incluir los enlaces virtuales de todas las referencias de audios o videos que puedan ser accedidas con derechos libres y de manera gratuita a través de internet.
- 5.** Con el ánimo de dar protagonismo a los autores publicados en la revista, cada propuesta debe estar acompañada de una breve reseña biográfica y una foto en alta resolución del proponente.



# MU SICA TICA



ISSN (E): 2954-8284



ISSN: 2954-8292



Tecnológico de Artes  
**Débora Arango**  
Institución Redefinida



Sello Editorial  
**Débora Arango**