

ARTES

LA REVISTA

N.º29, Vol. 22
Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Medellín-Colombia
julio-diciembre de 2023
ISSN: 1657-3242

Artes La Revista es una publicación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, dedicada a la presentación de artículos de reflexión, reseñas, traducciones y producción investigativa en los campos de las artes escénicas, artes visuales, música, pedagogía de las artes, arquitectura, diseño, estética y gestión cultural.



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Artes

Artes La Revista

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

Rector

John Jairo Arboleda Céspedes

Decano Facultad de Artes

Gabriel Mario Vélez Salazar

Vicedecano Facultad de Artes

Diego León Gómez Pérez

Coordinadora de Investigaciones

Sara Fernández Gómez

Coordinadora Editorial de la Revista

Sara Fernández Gómez

Comité Editorial

Dr. Gustavo Villegas Gómez
Universidad de Antioquia

Dra. Sara Fernández Gómez
Universidad de Antioquia

Dra. Lina Villegas Hincapié
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Vanegas Zubiría
Universidad de Antioquia

Comité Científico

Dr. Alejandro Tobón
Universidad de Antioquia

Mg. Joel Padilla
Universidad de Antioquia

Dr. Carlos Arturo Fernández
Universidad de Antioquia

Dra. Ana Maria Tamayo
Universidad de Antioquia

Dr. Gabriel Mario Vélez
Universidad de Antioquia

Dra. Ximena Alarcón
Universidad de Antioquia

Dr. Juan Fernando Velásquez
University of Houston

Árbitros

DEA. Eliécer Arenas Monsalve
Universidad Pedagógica Nacional

Mg. Pilar Jovanna Holguín Tovar
**Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia**

Dr. Héctor Yovanny Betancur Santa
Universidad de Caldas

Dr. Edwin Alexander Castro Méndez
Tecnológico de Artes Débora Arango

Dr. León Darío Montoya Montoya
Universidad del Valle

Dr. Carlos Alberto Galeano Marín
Universidad Pontificia Bolivariana

Mg. Juan Fernando Velásquez
Universidad de Antioquia

Dr. María de Lourdes Palacios González
**Universidad Nacional Autónoma de
México**

Dr. Alejandro Mercado Villalobos
Universidad de Guanajuato

Equipo Editorial

Cubierta, diseño, tratamiento de imagen digital y diagramación:
David Romero Duque. CreaLab. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia

Edición
Dra. Sara Fernández Gómez

Corrección de textos
Mg. Juan Fernando Saldarriaga Restrepo

Imprenta y pre prensa
Transparencia dúo, comunicación gráfica

Tiraje de la revista
100 ejemplares
Formato: 17 × 23,5 cm
ISSN impreso: 1657-3242

Contactos

publicacionesartes@udea.edu.co
Artes La Revista Online
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea>

Facebook: Artes U de A
Instagram y X: @artes_udea

Teléfono Centro de Investigaciones Facultad de Artes UdeA
(57+604) 2198880

Dirección Artes La Revista
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Calle 70 #72-21
Medellín



Imagen portada

Título: *Annapurna*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2016

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado

Artes La Revista autoriza la reproducción parcial o total de los artículos y comentarios con fines académicos, siempre y cuando se mencione de manera correcta la fuente.

La responsabilidad de los artículos publicados en esta revista compete a los autores de los mismos.

CONTENIDO

EDITORIAL

Debates, reflexiones y tendencias de investigación en Músicas Regionales

Carolina Santamaría Delgado 10

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Julio Mesa, el clarinetista. Una historia de vida

Sandra Milena Santa Ángel 16

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

***Je Akanuya*, la flauta de agua de émbolo y campana-embudo. Una apuesta instrumental acústica por los continuos**

Simón Castaño Ramírez 42

Los paradigmas de la escritura y la oralidad en la música, y sus implicaciones en la educación musical

Bernardo Cardona Marín
Juan Sebastián Ochoa Escobar 70

De objeto a ícono, otra fenomenología del sonido

Moisés Betancur Peláez 100

ENTREVISTA

**Álvaro Rojas, un hombre que no concibe
la vida sin música**

Gonzalo Alberto Rendón Tangarife

Alejandro Tobón Restrepo..... 120

RESEÑA

Tambores de América para despertar al viejo mundo.

Relatos de Manuel Zapata Olivella

Lucas Ochoa Roldán..... 142

Las autoras y los autores..... 148

Pautas para autores/as..... 152

EDITORIAL

DEBATES, REFLEXIONES Y TENDENCIAS DE INVESTIGACIÓN EN MÚSICAS REGIONALES

Carolina Santamaría Delgado

PhD. Profesora asociada, Departamento de Música
Coordinadora del grupo de investigación Músicas Regionales

carolina.santamariad@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-4001-2367>

La colección de textos que componen este número de la revista, entre los que se incluyen artículos de investigación, artículos de reflexión, una entrevista y una reseña de libro, constituyen apenas una muestra, un microcosmos de las inquietudes que despiertan la atención de los investigadores del grupo Músicas Regionales. Aunque no todos los autores son miembros activos de este colectivo, de una manera u otra sus trabajos se desprenden o están ligados a las actividades de formación de los programas de pregrado y posgrado del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia.

De esta forma, el presente número tiene el carácter de una fotografía, puesto que captura un momento propicio en la evolución de la investigación musical en el ámbito local, gestado desde el interior de la universidad, pero en diálogo constante con su entorno. La compilación de artículos y la entrevista incluyen una reflexión sobre la educación musical, dos textos que exploran el valor de figuras históricas de la vida musical antioqueña, la descripción del proceso de creación de un nuevo instrumento musical y una reflexión de corte filosófico sobre la naturaleza del sonido. Así mismo, la reseña destaca el valor de un libro de crónicas de Manuel Zapata Olivella recientemente editado y comentado por investigadores adscritos a Músicas Regionales.

El artículo de Juan Sebastián Ochoa y Bernardo Cardona surge de una juiciosa reflexión acerca de los debates que se han venido gestando en las últimas décadas en el campo de la educación musical universitaria. De la mano del cuestionamiento de los modelos de formación más ortodoxos del conservatorio decimonónico y de la progresiva inclusión de los lenguajes populares en las escuelas de música, los autores deconstruyen la tensión que genera en la comunidad educativa la dicotomía entre clásico/popular, para proponer la complementariedad de dos paradigmas: las lógicas de la oralidad y las lógicas de la escritura.

Más allá de proponer un simple cambio terminológico, los autores buscan enmarcar las diferencias epistemológicas sin dejar de reconocer las convergencias, mostrando que más que una dicotomía radical en las formas de crear y enseñar la música, en realidad existen múltiples lenguajes musicales que usan lógicas híbridas. A pesar de ello, defienden la importancia de nombrar de manera explícita la diferencia, pues afirmar que “todo es lo mismo, no hay diferencia entre lo clásico y lo popular” termina siendo un modo soterrado de desconocer al otro y dificulta entender con suficiente profundidad la forma de saber y conocer incorporadas en ese otro.

Simón Castaño, por su parte, presenta una descripción cuidadosa del proceso de creación de la flauta de agua, un instrumento que ha venido desarrollando de manera laboriosa desde hace más de una década. El autor explica que no se trata simplemente de un desarrollo organológico original que obtuvo una patente, sino que muestra cómo su búsqueda se relaciona con su interés como compositor e intérprete por establecer diálogos musicales con animales de otras especies, en particular con pájaros —un tema que dio pie al desarrollo de su tesis doctoral—. Así, Castaño explora qué significa concebir un instrumento musical de manera situada, es decir, siendo muy consciente del lugar desde donde se crea, se experimenta, se interpreta y se comparte la música.

Solemos pensar en los instrumentos musicales como objetos neutros, que se transportan de un sitio a otro y que se usan para tocar indistintamente diferentes músicas ante públicos variados. Ante esto, Simón se pregunta hasta qué punto es posible desprender al instrumento de su contexto cultural inmediato y nos reta a pensar en hacer música en espacios no convencionales, como espacios abiertos en reservas naturales.

La reflexión que presenta el artículo de Moisés Betancur discurre por cauces filosóficos un tanto más abstractos, pero que de cierta manera coinciden con el interés del autor del artículo anterior acerca de qué es y cómo se puede definir el sonido musical. A partir de la conceptualización de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer, el autor reflexiona sobre las implicaciones de usar la noción de *ícono sonoro*, y establece algunos paralelos con el uso

ritual de la imagen iconográfica en el contexto religioso. De esta manera, la exploración en estos asuntos, que parten de una reflexión sobre una terminología técnica propia de la creación musical contemporánea, casi que obligatoriamente desembocan en una reflexión semiótica.

Los apuntes de Sandra Santa sobre la vida y obra del clarinetista Julio Mesa son un aporte investigativo muy importante para la labor de reconstruir el rol de los intérpretes en la historia de la música en el ámbito local y regional. Desde hace años, varias voces en la musicología clásica han venido señalando que el énfasis desmedido en estudiar a los compositores ha hecho perder de vista el rol fundamental que tienen los intérpretes en la vida musical de cualquier sociedad. Gracias al trabajo de la autora, es posible dilucidar algunas claves sobre el porqué la habilidad musical de Mesa despertaba tanta admiración y respeto entre sus contemporáneos, y cuál ha sido su legado entre las generaciones posteriores de clarinetistas en Antioquia. La reflexión sobre su trabajo como arreglista de variados repertorios para banda sinfónica muestra también la importancia de esta formación instrumental en el ámbito antioqueño e ilustra los ideales civilizatorios imperantes en esa la época.

En consonancia con el artículo anterior, la entrevista al maestro Álvaro Rojas, realizada por Gonzalo Rendón y Alejandro Tobón, arroja luz sobre la trascendencia de este personaje en la vida musical de Medellín durante al menos cincuenta años. Saxofonista, clarinetista y director de orquesta de salón y *Big bands*, su labor como maestro, como intérprete en el escenario y como músico de sesión en el estudio de grabación abarca la experiencia vital de varias generaciones de músicos que han aprendido de su disciplina y rigor. En tiempos recientes, su decidido compromiso con el proyecto musical *El sueño del maestro* ha permitido que jóvenes músicos redescubran el valor que tuvieron las orquestas tropicales en la Medellín de mediados del siglo xx, y que el entusiasmo por la interpretación de esa música siga estando presente entre las nuevas generaciones.

El número de la revista se cierra con la reseña que hace Lucas Ochoa del libro *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo*, un libro del médico, antropólogo y novelista Manuel Zapata Olivella que permanecía inédito hasta hace un par de años, cuando fue publicado dentro de la colección Culturas Musicales en Colombia. El autor resalta la importancia de este libro de crónicas para la reconstrucción del surgimiento del estudio de las músicas tradicionales en Colombia, gracias a la labor de personajes fundamentales para el estudio del folclor colombiano, como lo son los hermanos Delia y Manuel Zapata.

Los lectores de este número de *Artes La Revista* tienen en sus manos un conjunto de textos que refleja las tendencias, los debates y las reflexiones que

ocupan a estudiantes, profesores y egresados de los programas de Música de la Universidad de Antioquia. Aspiramos a que estas ideas, reflexiones e interrogantes surgidos alrededor de las indagaciones del grupo Músicas Regionales contribuyan a enriquecer el campo de estudios y animen a otros investigadores a seguir explorando y transitando este camino.

Título: *Arma de viento*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2016

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

JULIO MESA, EL CLARINETISTA. UNA HISTORIA DE VIDA*

Julio Mesa, the Clarinetist. A Life Story
Julio Mesa, o clarinetista. Uma história de vida

Sandra Milena Santa Ángel

Especialista en Gestión Cultural

smilena.santa@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0009-1200-9305>

Resumen

Julio Eduardo Mesa Giraldo fue uno de los clarinetistas más representativos de la primera mitad del siglo XX en Antioquia; sin embargo, su historia de vida sucumbió al devenir del tiempo, quedando su legado en los pocos recuerdos de los músicos que tuvieron la oportunidad de conocerlo en vida. Este estudio tiene como objetivo presentar la historia de vida de Julio Mesa como clarinetista y comprender su trayectoria personal en un contexto social, cultural e histórico más amplio. Para ello, se rastrearon los principales datos de la biografía del personaje, mediante consulta biográfica y entrevistas de quienes fueran sus colegas. Como resultados, se observa que sobre su nombre pesa la imagen de ser una leyenda entre algunos músicos antioqueños que le fueron contemporáneos. Deslumbraba a sus colegas por su excepcional técnica para interpretar el clarinete, ejerciendo alternativamente con gran dominio el oficio de arreglista y de compositor. Destacó particularmente en su faceta como músico sinfónico, aunque también fue prolífico como arreglista de música académica universal y música andina colombiana en el formato para banda sinfónica. Estos hechos revelan que su interés por adaptar e interpretar este repertorio va en concordancia con el período cultural de la sociedad de su época.

* Este artículo es resultado de la investigación “Julio Mesa, el clarinetista. Estudio de su vida y obra”, propuesta ganadora de la convocatoria Fondos de Apoyo a Proyectos de Grado y Pequeños Proyectos 2015 de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Músicas Regionales. Fecha de inicio: junio de 2015; fecha de terminación: octubre de 2016.

Palabras clave: clarinete en Colombia, clarinetista, historia de la música colombiana, Julio Eduardo Mesa Giraldo.

Abstract

Julio Eduardo Mesa Giraldo was one of the most representative clarinetists of the first half of the twentieth century in Antioquia; however, his life story succumbed to the passing of time, leaving his legacy in the few memories of the musicians who had the opportunity to know him during his lifetime. This study aims to present Julio Mesa's life story as a clarinetist and to understand his personal trajectory in a broader social, cultural and historical context. For this purpose, the main data of the character's biography were traced, through biographical consultation and interviews of his colleagues. As a result, it is observed that his name weighs on the image of being a legend among some musicians from Antioquia who were his contemporaries. He dazzled his colleagues with his exceptional technique for playing the clarinet, alternately exercising with great mastery the profession of arranger and composer. He stood out particularly in his facet as a symphonic musician, although he was also prolific as an arranger of universal academic music and Colombian Andean music in the format for symphonic band. These facts reveal that his interest in adapting and interpreting this repertoire is in accordance with the cultural period of the society of his time.

Keywords: clarinet in Colombia, clarinetist, history of Colombian music, Julio Eduardo Mesa Giraldo.

Resumo

Julio Eduardo Mesa Giraldo foi um dos clarinetistas mais representativos da primeira metade do século XX em Antioquia; no entanto, sua história de vida sucumbiu ao passar do tempo, deixando seu legado nas poucas lembranças dos músicos que tiveram a oportunidade de conhecê-lo em vida. Este estudo tem como objetivo apresentar a história de vida de Julio Mesa como clarinetista e compreender a sua trajetória pessoal num contexto social, cultural e histórico mais amplo. Para tal, os principais pormenores biográficos da personagem foram traçados através de consulta biográfica e de entrevistas com os seus antigos colegas. Como resultado, verifica-se que o seu nome carrega a imagem de lenda entre alguns dos músicos de Antioquia que lhe foram contemporâneos. Deslumbrou os seus colegas com a sua técnica excepcional para tocar clarinete, exercendo alternadamente com grande mestria as funções de arranjador e compositor. Destacou-se especialmente como músico sinfónico, embora também tenha sido prolífico como arranjador de música académica universal e de música andina colombiana em formato de banda sinfónica. Estes factos revelam que o seu interesse em adaptar e interpretar este repertório está de acordo com o período cultural da sociedade do seu tempo.

Palavras-chave: clarinete na Colômbia, clarinetista, história da música colombiana, Julio Eduardo Mesa Giraldo.

Introducción

Julio Mesa Giraldo (véase Figura 1) fue uno de los clarinetistas más representativos de la primera mitad del siglo xx en Antioquia.

[...] nació en Jericó el 17 de febrero de 1904 [...] se inició en el arte con su abuelo don Jerónimo y su tío Fortino[...] se estableció en Medellín y actuó como subdirector de la Banda Departamental. Como ejecutante de clarinete se le cataloga como de lo mejor en el país. (Gallo, 2012, p. 394)



Figura 1. Retrato de Julio Mesa

Fuente: Zapata Cuéncar (1962, p. 47). Fotografía tomada por Sandra Santa.

Acerca de Julio Mesa se encuentran principalmente testimonios y anécdotas de personas que de algún modo fueron cercanas a él. La escasez en la documentación ha dificultado la construcción historiográfica de su vida: hasta este momento, solo se ha tenido conocimiento de él mediante rumores, recuerdos y anécdotas que circulan entre algunos integrantes de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia.

Su nombre porta la imagen de ser una leyenda entre los músicos antioqueños que le fueron contemporáneos, incluso entre quienes pertenecen a generaciones posteriores. Los testimonios de músicos allegados a Julio Mesa, quienes junto con él pertenecieron a las diversas agrupaciones sinfónicas que surgieron en Medellín a partir de mediados del siglo xx, han dado fe de las dotes musicales que poseía: una técnica excepcional para interpretar el clarinete, con una lectura a primera vista privilegiada, ejerciendo, a la vez, con gran dominio, los oficios de arreglista y compositor para la Banda Departamental (ahora Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia), institución en la que dejó su trabajo más prolífico en la faceta de arreglista, y en la que también destacó como afamado solista, en función de su cargo como músico mayor de esta agrupación.

Mesa Giraldo era muy solicitado como intérprete por las compañías de ópera y zarzuela que visitaban a Sur América. Alberto Sánchez, músico jubilado de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia, mencionó que estuvo estrechamente vinculado con la emisora La Voz de Antioquia, donde tocaba junto con la Orquesta Sinfónica de Antioquia sus arreglos y composiciones (entrevista con Alberto Sánchez, Medellín, 23 de septiembre de 2015). Como solista en el clarinete o acompañado de diversas agrupaciones, llegó a grabar numerosos programas en vivo, de los que al parecer no ha quedado ni una sola copia.

Si bien la figura de Julio Mesa ha sido reconocida en la escena musical de Antioquia (entre varios intérpretes destacados del clarinete como Gabriel Uribe y Pedro Nel Arango) por los músicos de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia y por sus contemporáneos, su figura es considerada un enigma para los clarinetistas que lo llegaron a conocer y son ellos los que le otorgan a su imagen un ideal de músico y de artista integral.

El objetivo principal de este estudio es presentar una historia de vida de Julio Mesa como clarinetista y comprender su trayectoria personal en un contexto social, cultural e histórico más amplio.

Con los hallazgos adyacentes a la historia de vida de Julio Mesa, se encontró un componente significativo de memoria histórica, que se relaciona con eventos relevantes en épocas históricas de la nación. A través del análisis de la información hallada, se ha podido comprender cómo tales hechos

históricos se experimentaron, se recuerdan en la actualidad y cómo contribuyen al enriquecimiento de la memoria histórica, que es la forma en que una sociedad colectivamente recuerda y comprende su pasado.

Método

Este trabajo se realizó desde un ámbito historiográfico, que permitió reconstruir documentalmente parte de la historia de vida de Julio Mesa. Para este proceso se realizaron búsquedas documentales y vivenciales, a partir de las cuales se pudo determinar algunas circunstancias históricas que influyeron en su curso de vida.

La investigación se desarrolló bajo parámetros metodológicos de carácter cualitativo, entre los cuales destaca la *construcción de historia de vida*. Esta técnica metodológica permite articular una narración detallada de los eventos y las experiencias significativas en la vida personal del sujeto de estudio, recolectados a través de entrevistas y demás relatos documentados.

Por medio de las siguientes herramientas metodológicas, se encontró información relevante sobre la vida de Mesa Giraldo:

- *Consulta bibliográfica*: en archivos de instituciones, dedicadas a recolectar y salvaguardar la memoria histórica, se identificaron indicios y evidencias del legado de la trayectoria musical de Julio Mesa como clarinetista. Estos archivos fueron:
 - Centro de Documentación e Investigación Musical del Quindío.
 - Centro de Historia de Jericó, Antioquia.
 - Centro de Historia “Luis Alfonso Delgado”, Archivo Histórico Casa del Virrey de Cartago, Valle del Cauca.
 - Corporación Musical para el Arte y la Cultura de Apía (COMARCA), Risaralda.
 - Departamento de Administración Documental, Universidad de Antioquia.
 - Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia.
 - Sala de Patrimonio Documental de la Universidad Eafit.
- *Trabajo de campo*: según la documentación hallada en la consulta bibliográfica, se estableció un mapa de ruta con el propósito de visitar los lugares más representativos en la vida de Julio Mesa. En dichos

lugares, se indagaron posibles rastros de la vida del clarinetista, los cuales se ven representados en documentos, imágenes y testimonios.

- *Entrevista:* con la colaboración de las personas que tuvieron la oportunidad de conocerle en vida, se pudo reconstruir parte del perfil actitudinal de Mesa, el cual presenta coincidencias al contrastar los testimonios y los registros documentales encontrados.

Orígenes: historia de una tradición musical familiar

Podemos atribuir a diversas causalidades las razones por las cuales Julio Mesa Giraldo tomó la música como profesión, pero la que sobresale de manera más clara es el hecho de que sus ancestros eran músicos, con un común denominador: ellos también fueron clarinetistas.

Los primeros rastros de la familia de Mesa Giraldo se remontan a finales del siglo XIX en Antioquia. Los Mesa, oriundos del municipio de Barbosa, ubicado al norte del Valle de Aburrá, sobresalieron por ser formidables ejecutantes del clarinete.

En el libro *Compositores colombianos*, de Heriberto Zapata Cuéncar (1962, p. 46) se menciona brevemente a los hermanos Ezequiel, Pedro, Félix María y Gerónimo (véase Figura 2). Cuando jóvenes, llegaron a Medellín y pertenecieron a diversas agrupaciones de la época. En *Historia de la Banda de Medellín*, Zapata (1971, p. 8) menciona que a finales del año 1872, tras su llegada a la ciudad de Medellín, los Mesa ingresaron a la Banda de los Valencia, una familia de músicos provenientes de Marinilla.

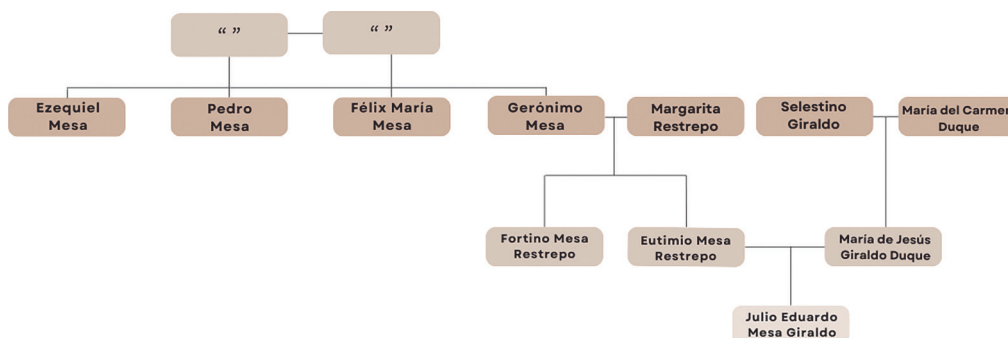


Figura 2. Árbol genealógico de Julio Mesa
Fuente: Elaboración propia.

En ese periodo, el país atravesaba por un movimiento convulso que buscaba conducir a la nación hacia un nuevo orden gubernamental; se produjeron

numerosas revueltas y guerras civiles, tanto regionales como nacionales, por el control político del país.

Cuando estalló la guerra civil de 1876 a 1877, los estados soberanos de Cauca, Antioquia y Tolima, de raigambre conservadora, se alzaron rápidamente en armas contra los dirigentes liberales, lo que trajo consigo la conformación de divisiones militares para combatir al ejército opositor. Esto incluye la disposición de bandas de músicos para oficios militares.

En 1876, la Banda de los Valencia fue adherida a la División Herrán, la cual combatió en contra de Julián Trujillo en la Batalla de Manizales, sucedida el 5 de abril de 1877. Tras la derrota y la rendición del presidente de Antioquia, Silverio Arango, los militares y músicos de la división fueron tomados prisioneros y reagrupados a las tropas vencedoras. Regresaron a Medellín junto al ejército de Trujillo el 21 de mayo de 1877, quien fue recibido con celebraciones (Zapata. 1971, p. 9).

Por otra parte, por esta misma época, en la ciudad de Medellín se produjo un florecimiento musical y de alta cultura: se conformaron bandas de música bajo las prácticas musicales de la música sacra, militar y popular, y se propició la fundación de orquestas filarmónicas y conservatorios de música. En este entorno musical sobresalen los hermanos Mesa como participantes de este movimiento cultural en el contexto local.

A mediados de 1877, tras el reinicio de la guerra conocida como la Guerra de las Escuelas, se conformó la Banda de Honor, con los integrantes de la anterior Banda de los Valencia, dirigida por el compositor, director y pianista Daniel Salazar Velásquez.

A partir de 1880 hasta 1886, Daniel Salazar fundó y dirigió una orquesta conocida como la Filarmónica de Medellín. Pedro Mesa hizo parte de esta orquesta como clarinetista.

Por su parte, y por estos mismos años, Ezequiel Mesa, además de ser un excelente ejecutante de clarinete, ejercía también como un hábil fabricante de instrumentos, entre los que figuraban las cajas de música.

En 1888, Daniel Salazar fundó la Escuela Santa Cecilia, en donde Pedro Mesa figuró como profesor de clarinete, bugle, barítono, trompa y oficleide.

De Gerónimo Mesa y Margarita Restrepo nacieron Fortino Mesa y Eutimio Mesa, en la ciudad de Medellín. No se tiene noticia de otros descendientes.

Sobre la llegada de Gerónimo Mesa a Jericó no se tienen pistas, ni tampoco se evidencia una clara motivación personal de abandonar un futuro prometedor en la ciudad como músico de las agrupaciones que marcaron el rumbo hacia un posterior desarrollo cultural de Medellín. Sin embargo, en

los hechos históricos hallamos un indicio que pudo haber motivado a este clarinetista a partir hacia un nuevo lugar que posteriormente marcaría el futuro de sus descendientes.

Un entorno sociopolítico determina un destino

Colombia cerraba el siglo XIX y daba paso al siglo XX con una de las guerras civiles más sangrientas de toda su historia: la guerra de los Mil Días, que comenzó el 17 de octubre de 1889 con la insurrección del Partido Liberal y finalizó el 21 de noviembre de 1902 con la firma del Tratado de Wisconsin, evento que marcó un nuevo capítulo en la conformación del país como un Estado soberano. Al terminar la guerra, el general Rafael Reyes (1904-1909) tomó posesión de su cargo como jefe de Estado. A partir de ese momento, se instauró una serie de modificaciones en la organización geopolítica del país.

Antioquia también fue afectada por estas nuevas medidas, lo que ocasionó que la entonces provincia se dividiera en cuatro departamentos: Antioquia, Medellín, Sonsón y Jericó, cada uno de ellos con capital en los municipios del mismo nombre; por lo tanto, estas poblaciones fueron elevadas a categorías de ciudad. Por decreto presidencial, se designó una banda militar para cada una de las capitales de los nuevos departamentos que integraban la naciente República de Colombia (Zapata Cuéncar, 1971).

Para conformar estas agrupaciones, varios músicos se movilizaron desde Medellín hacia cada una de esas nuevas capitales, por lo que se presume que esta fue la razón por la cual Gerónimo Mesa y su familia se trasladaron hacia Jericó, recientemente erigida ciudad.

Como ya se indicó, los hijos de Gerónimo Mesa y Margaría Restrepo son Eutimio y Fortino Mesa Restrepo. De Fortino se tiene como fecha de su nacimiento el año 1886 en la ciudad de Medellín, siendo este mismo año el de su llegada a Jericó junto con su grupo familiar. Se desconoce la fecha de nacimiento o algún indicio de la edad de Eutimio, quien también nació en Medellín y era presumiblemente el mayor.

En las pocas referencias bibliográficas existentes, se hace referencia a que ambos hermanos, así como su padre, ejercieron la profesión de director de la banda de Jericó. La información disponible solo informa que Gerónimo fundó una banda y un conjunto de cuerdas en Jericó en el año 1896, ciudad donde vivió hasta su muerte. Posteriormente, Fortino asumiría el cargo de director de la Banda Departamental de Jericó, en el año 1908.

Para 1904, un hito en la familia dará continuación a la trayectoria musical de la misma: el 17 de febrero nace Julio Mesa (véanse Figuras 3 y 4).

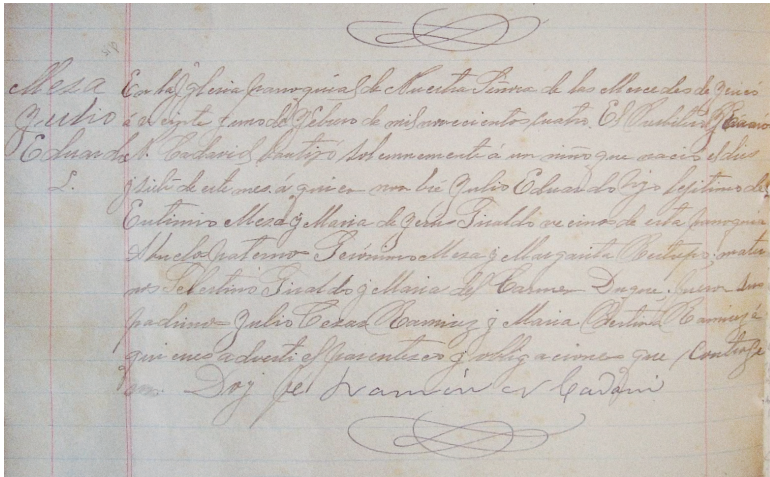



Figura 3. Acta original de bautismo de Julio Eduardo Mesa Giraldo
 Fuente: Archivo de la Casa Cural de la Parroquia de Nuestra Señora de las Mercedes, Diócesis de Jericó. Fotografía tomada por Sandra Santa.



DIÓCESIS DE JERICÓ

PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES

CALLE 8 # 3-23 CASA CURAL - TEL: 8523186

JERICÓ - ANTIOQUIA

PARTIDA DE BAUTISMO

CERTIFICO QUE EN EL LIBRO 0041 FOLIO 0169 Y NUMERO 00002

SE ENCUENTRA LA SIGUIENTE PARTIDA DE BAUTISMO

MESA GIRALDO JULIO EDUARDO

Fecha bautismo: VEINTIUNO DE FEBRERO DE MIL NOVECIENTOS CUATRO

Bautizado en: PARROQUIA NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES DE JERICÓ

Nombre: MESA GIRALDO JULIO EDUARDO

Fecha nacimiento: DIECISIETE DE FEBRERO DE MIL NOVECIENTOS CUATRO

Lugar nacimiento: JERICÓ - ANTIOQUIA

Hijo legítimo de: EUTIMIO MESA RESTREPO Y MARIA DE JESUS GIRALDO DUQUE

Abuelos paternos: GERONIMO MESA Y MARGARITA RESTREPO

Abuelos maternos: SELESTINO GIRALDO Y MARIA DEL CARMEN DUQUE

Padrinos: JULIO CESAR RAMIREZ Y MARIA BERTINA RAMIREZ

Ministro: RAMON NICOLAS CADAVID.PBRO

Da fe: RAMON NICOLAS CADAVID.PBRO

NOTAS MARGINALES

MATRIMONIO

No tiene notas marginales de matrimonio hasta la fecha.

Figura 4. Certificado de partida de bautismo expedido por la Diócesis de Jericó

Fuente: Archivo de la Casa Cural de la Parroquia de Nuestra Señora de las Mercedes, Diócesis de Jericó. Fotografía tomada por Sandra Santa.

Julio Mesa: una historia de vida

Aunque no es posible acreditar qué tipo de formación musical recibió Julio Mesa en su vida, parece ser que fue en el entorno familiar, bajo la tutoría de su abuelo Gerónimo y de su tío Fortino, que él obtuvo sus primeras lecciones, y ese hecho iniciaría lo que sería luego una prominente carrera como intérprete.

Julio Mesa dejó Jericó a los 19 años aproximadamente, comenzando su desplazamiento por diferentes ciudades del país, hasta culminar su ruta en Medellín.

Se tiene el conocimiento de que Mesa Giraldo llegó a Apía, municipio del eje cafetero que actualmente está adscrito al departamento de Risaralda, pero que en ese entonces pertenecía a la región del Viejo Caldas. Apía era la segunda población, tras Manizales, en número de habitantes; con su tradición cafetera, era un eje comercial significativo en ese sector y también era ruta obligada hacia Chocó, por lo que estaba en auge el desarrollo cultural y artístico de esta localidad.

Según Mazuera (1972), en el año 1923, Julio Mesa “pasó a dirigir la banda de Apía, en el Departamento de Caldas, y de aquí fue a Manizales, Cartago y Cali” (p. 138). Sin embargo, en el libro *Apía a través de la historia*, encontramos:

Al señor Velásquez le sucede en 1926 el profesor español Jesús Vidal, quien entra a organizar una escuela de gramática musical. A su retiro es reemplazado por Julio Mesa, a quien posteriormente sustituye su hermano Fortino, hasta agosto de 1929. (Naranjo, 1986, p. 78)

En este punto tenemos dos inconsistencias significativas, las cuales anticipan una constante que sucede a lo largo de la investigación: ni las fechas ni algunos datos biográficos concuerdan.

Vemos que en ambas referencias las fechas distan entre sí por un periodo de casi tres años. Además, de acuerdo con lo citado, en el libro de la historia de Apía dice que Fortino era hermano de Julio Mesa. Es evidente que en el entorno de la banda desconocían la relación familiar entre ambos. Igualmente, es imposible saber con certeza la fecha de la llegada de Julio Mesa a Apía, ya que las actas donde se consignó dicha información desaparecieron en el incendio del Archivo Municipal, sucedido en noviembre de 2013.

La Figura 5 permite evidenciar la estadía de Julio Mesa en la ciudad de Armenia en 1925. Esta fotografía es la única que se conserva de este periodo. Fue tomada con motivo de la adquisición de los instrumentos musicales para la Banda Municipal de Armenia, cuya marca se desconoce. Todos ellos fueron

comprados a la misma casa musical establecida en Estados Unidos, por lo que dicha empresa decidió agregar a la banda como parte de su catálogo de artistas para promocionar sus productos.



Figura 5. Banda Municipal de Armenia. *De pie* (de izquierda a derecha): Leonidas Solanilla, Uldarico Arana, Gonzalo Obando, Jesús A. Cruz, Carlos Jaramillo, Ramoncito Herrera, Gustavo Duque Masso, José Joaquín Agudelo, Luis Felipe Suárez, Julio Eduardo Mesa, Salomón Marmolejo, Carlos José Duque Masso, Nacienceno Hoyos y Jesús Uribe. *Sentados* (de izquierda a derecha): Félix A. Tabares, José Joaquín González, Francisco Luis Suárez, Olimpo Ocampo, Alcides Duque, Rafael Moncada, Alfonso Duque, Gabriel Londoño, Crisanto Ruiz y Alfonso Aguilar.

Fuente: Fotografía recolectada y cedida por el Centro de Documentación Musical del Quindío, Colección Patrimonio. Fotografía tomada por Sandra Santa.

También se pudo establecer la llegada de Mesa a la ciudad de Cartago en 1925. Allí reposa el acta de posesión del cargo como músico de la banda de esta ciudad, que se muestra en la Figura 6 y se transcribe a continuación:

Ante la Prefectura Provincial de Cartago comparecieron hoy cuatro de agosto de mil novecientos veinticinco los señores Julio Mesa, Alcides Mosquera, Rómulo García y Abelardo Aguilar con el objeto de tomar posesión del empleo de músicos de la Banda Departamental de esta ciudad, para que fueran nombrados por Decreto número 11 de primero de los siguientes de esta Prefectura.

En tal virtud el Sr. Prefecto les juramentó en la forma legal y bajo esta gravedad ofrecieron sostener y defender la constitución y leyes de la república y cumplir bien y fielmente según su leal saber y entender en los deberes de su cargo. Se hace constar que el nombramiento de Alcides Mosquera se hace con anterioridad el 18 del presente mes.

En constancia firman con el señor Prefecto, por ante el suscrito secretario. Se hace constar que los posesionados están prestando sus servicios desde el primero del presente mes.

Los dos documentos anteriores, el fotográfico y el acta, nos generan nuevos interrogantes en tanto aparece el maestro Mesa trabajando el mismo año en dos agrupaciones ubicadas en dos ciudades distintas.

En el desarrollo del trabajo no se pudo encontrar algún indicio de la estadía de Julio Mesa en las ciudades de Manizales y Cali, aunque algunos documentos hablan al respecto. Según Zapata Cuéncar en su libro *Compositores colombianos* (1962, p. 47), Mesa Giraldo tocó en la orquesta del Teatro de Manizales. De acuerdo con los datos históricos del Centro de Historia de Manizales, este edificio, que fue construido íntegramente de madera, fue abrasado por las llamas en uno de los grandes incendios ocurridos en la ciudad en la década de los veinte del siglo xx, razón por la cual no se pudo corroborar el paso de Julio Mesa por la ciudad de Manizales.

Según Mazuera (1972), Julio Mesa estuvo en Cali y fue miembro de la Banda Departamental del Valle del Cauca; sin embargo, no existen más fuentes que puedan corroborar su pertenencia a dicha agrupación, aunque más adelante encontramos otros indicios de su estancia en la ciudad.

Nuevamente, en el año 1932, hallamos a Mesa Giraldo como clarinetista, esta vez en la ciudad de Medellín, haciendo parte de un gran acontecimiento: la creación de la Banda Departamental, por el general Julián Uribe Gaviria, en la cual aquel fue nombrado músico mayor. Esta banda contaba con 25 integrantes y por ello fue llamada “La Chiquita”. Esta agrupación tan solo duraría dos años, debido a la falta de recursos financieros que permitieran su sostenibilidad.

Para 1934, en la ciudad de Cali, un importante músico emprendía un proyecto musical que más tarde lo llevaría a recorrer el continente junto con otros destacados intérpretes, en calidad de embajadores de la música nacional:

Surgió en 1934 la Orquesta Efraín Orozco y sus alegres muchachos, que actuaba también en el Café El Globo, luego se llamó Orquesta de las Américas; realizó una gira por varios países suramericanos y se radicó en Argentina durante 18 años. Más adelante Efraín Orozco funda la Orquesta Orozco. Esta agrupación tuvo un reconocimiento notable y músicos destacados como Julio Mesa Giraldo, Carlos Julio Ramírez, Jorge Camargo Spolidore y Alex Tovar. Posteriormente la orquesta viajó a Argentina y vinculó al pianista René Cospito y al cantante Carlos Argentino. (Casas y Palau, 2013, p. 562)

Hacia 1939, Julio Mesa se encontraba de nuevo en Medellín y era miembro de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Medellín, como clarinetista principal, como se muestra en el programa de mano de un concierto de la orquesta (véase Figura 7).

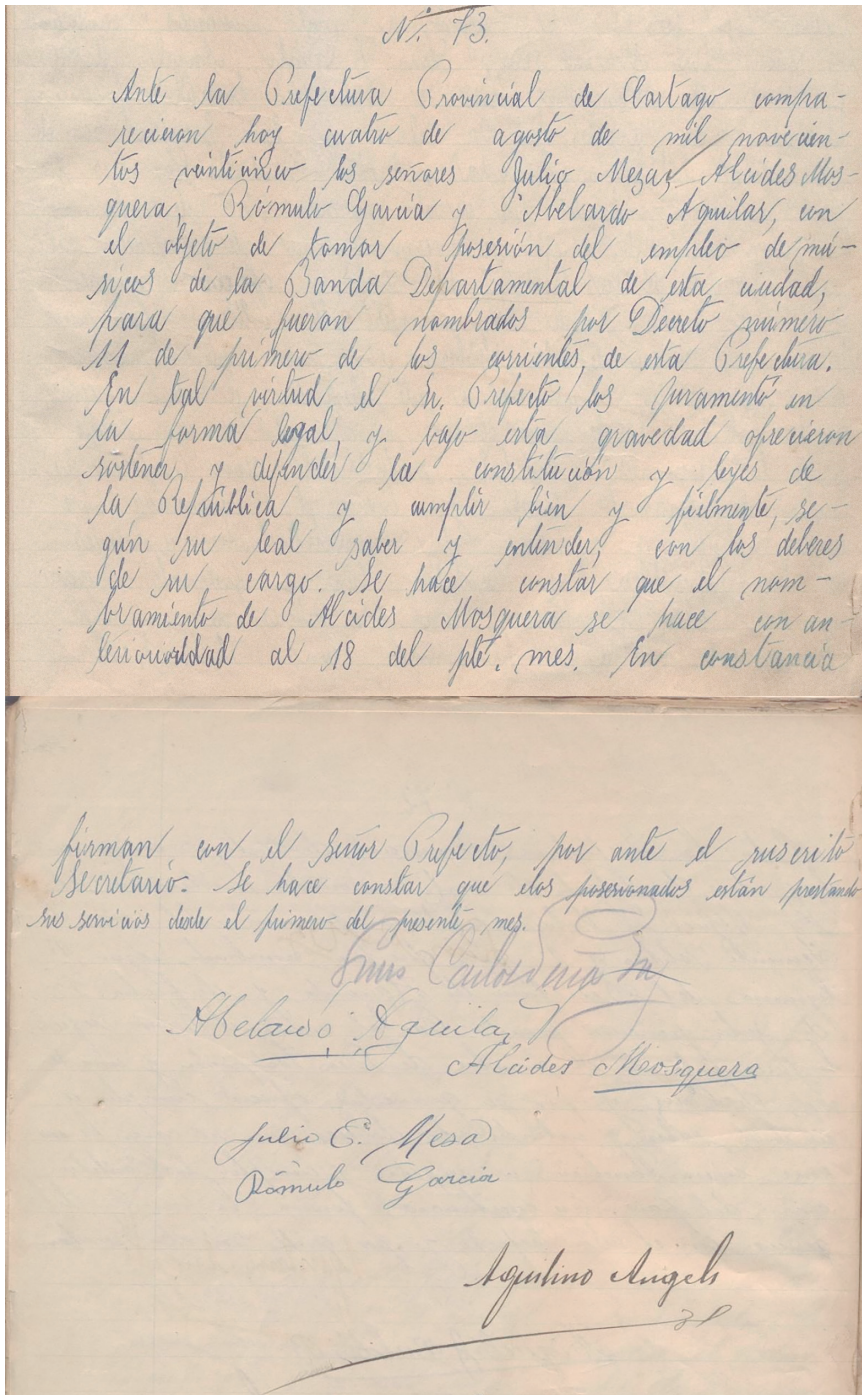


Figura 6. Acta 73 de posesión de los músicos de la banda de Cartago (1925), pp. 1-2

Fuente: Archivo Histórico Cartago. Fondo Alcaldía Municipal, Posesiones, L. 10, fol. 73r-v, 1925. Fotografía tomada por Sandra Santa.

1934

Palacio de Bellas Artes

Segundo Concierto del ciclo que
dará en el corriente año la

**Orquesta Sinfónica del
Conservatorio de Medellín.**

Martes 27 del corriente, a las 6 p. m.
Patrocinado por los "Amigos del Arte"



TIQUETE DE ENTRADA \$ 1.00
Medellín - Junio - 1934

**Orquesta Sinfónica del
Conservatorio de Medellín**

Cuarenta Profesores

- Esta orquesta, que se inició desde el año próximo pasado con un personal reducido, se ha ampliado en el presente de manera considerable por disposición de la Junta Directiva del Instituto de Bellas Artes.
- Han ingresado en ella los mejores profesores con que cuenta la ciudad, además de los alumnos del Conservatorio capacitados para ello.

DIRECTORES:

Profesor Dr. Jorge Hernández
Profesor Dn. Pietro Mascheroni

SOLISTA: Sr. Gustavo Lalinde S. (piano)
Violín concertino,
Profesor: Joseph Matza.

PM 3341-G-2

PROGRAMA

I—Coriolano. Obertura-op. 62 L. V. Beethoven
Director: Jorge Hernández.

II—Concierto en ré menor, op. 40, N.º 2
para piano y orquesta.
F. Mendelssohn Bartoldy
Allegro appassionato.
Adagio molto sostenuto.
Finale Presto scherzando.
Director: Pietro Mascheroni.
Solista: Gustavo Lalinde (piano)

III—Peer-Gynt - Suite II - opus 55 - Ed. Grieg
N.º 1—La quejía de Ingrid
N.º 2—Danza árabe.
N.º 3—Retorno de Peer Gynt.
N.º 4—Canción de Solveig.
Director: Pietro Mascheroni.
Solista para el tercer concierto:
Sra. Gilma Cárdenas de Ramirez.

Personal de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Medellín

VIOLINES PRIMEROS	VIOLINES SEGUNDOS
Joseph Matza	José M. Solórzano
Rafael Solazar	Gerardo García
Jorge Mejía	Jorge Gómez
Javier Arriola	Ignacio Lopera
Gonzalo Saldarriaga	Eusebio Ortiz
José Torres	Gino Aronna
Guillermo de la Cuesta	Juan Abarca
Gustavo Calle	
VIOLAS	CELLOS
Juan Restrepo	Alfonso Vieco
Andrés Velez	Alberto Marín
CONTRABAJO	Jorge Lalinde
Eusebio Ochoa	CORNOS
Manuel Santa María	Enrique Pedraza
Pepe Velásquez	Efrén Ballesteros
FLAUTAS	TROMBON
Marceliano Paz	José Calle
Pablo Mejía	Gerardo Timor
Joaquín Velásquez	N. Gallego
OBOE	TUBA
Francisco Montenegro	Leonidas Solanilla
CLARINETES	TIMBALES
Julio Mesa	Francisco Alzate
Roberto Vieco	BATERIA
FAGOT	Jesús Velásquez
Pedro Ospina	CLARINETE BAJO
CORNETINES	José Machado
Camillo Bedoya	
Francisco Muñoz	

Figura 7. Palacio de Bellas Artes: segundo concierto del ciclo que dará en el corriente año la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Medellín [PM 3341]. Programa de mano con fecha del 27 de junio de 1939.

Fuente: Colección Programas de mano. Sala de Patrimonio Documental. Centro Cultural Biblioteca LEV. Universidad Eafit. Fotografía tomada por Sandra Santa.

Esta orquesta, fundada por la Junta Directiva del Instituto de Bellas Artes y cofinanciada por la Sociedad Amigos del Arte, estuvo conformada por los profesores del conservatorio y por los músicos profesionales más destacados de la ciudad, entre los que se contaban los maestros Pietro Mascheroni y Joseph Matza. Solía interpretar obras de compositores consagrados de la música académica europea; también era usual que cada concierto contara con la aparición de un solista.

Con la conformación de la Orquesta Sinfónica de Antioquia (OSDA) a partir del año 1945 y finalmente materializada en el año 1946, Julio Mesa aparece en el acta de fundación de la orquesta como clarinetista principal y miembro del Consejo Consultivo (Universidad Eafit, s. f.). Perteneció a la OSDA hasta la disolución de su primera planta orquestal en el año 1954.

Posterior a la disolución de la llamada Banda Departamental en el año 1952, a finales de 1954, el entonces gobernador de Antioquia, señor Pioquinto Rengifo, firmó el Decreto 603, con el cual se creó la Banda de la Policía Departamental de Antioquia (Sánchez, 1987, p. 6) (véase Figura 8). En 1955, Julio Mesa se reintegró a esta banda, la cual tuvo su salón de ensayo en la sede del Cuerpo de Bomberos. Con esta agrupación realizó diversas presentaciones, interpretando conciertos y fantasías para clarinete solista, cuyas adaptaciones para banda sinfónica fueron hechas por él mismo.

Con la reapertura de la OSDA en el año 1956, Julio Mesa se reintegró a esta agrupación, manteniendo simultáneamente su cargo de músico mayor en la Banda Departamental.

El 4 de mayo de 1962, Julio Mesa tomó posesión del cargo de músico mayor en la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, agrupación heredera de la Banda Departamental (véanse Figuras 9 y 10).

En 1971 encontramos la última mención de Julio Mesa como clarinetista en el Festival Internacional de Ópera HACEB Colcultura. La planta orquestal estaba conformada por profesores del Conservatorio y músicos de la OSDA.



Figura 8. Primera fotografía oficial de la Banda de la Policía Departamental de Antioquia. *Sentados* (de izquierda a derecha). José Congote, niño *n. n.*, Joseph Matza, empleada de la Policía Nacional *n. n.*, mayor Rodas Isaza, subcomandante de la Policía, capellán de la Policía *n. n.*, don Gabriel (pagador de la policía), Julio Mesa, Antonio Ríos, Luis Santamaría. *De pie 1.ª fila:* Blas Emilio Atehortúa, Sigifredo Correa, Miguel Ospina, Luis Pedraza, José Álvarez, Francisco L. Castrillón, Enrique Gallego, Álvaro Rojas, Manuel Cervantes, Pablo Hernández, Everardo Tobón, Lino Echeverri, Roberto Martínez, Ricaurte Arias, Luis González, Arsenio E. Montes. *De pie 2.ª fila:* Manuel Londoño, Gabriel Restrepo, Gerardo Bedoya, César Sepúlveda, Arturo Salazar, Luis E. Serna, José de la Cruz Calle, Luis A. Herrera, Dionisio Hernández, Ángel Jasso, Jairo Correa (utilero), Guillermo Correa, Enrique Giraldo, Tomás Burbano, Alcides Lerzundy, Fausto Martínez, Roberto Ospina, Luis Emilio Gallego, Ramón Paniagua.

Fuente: Sánchez (1987, p. 9). Fotografía tomada por Sandra Santa.



Figura 9. Concierto de la Banda del Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia en el Teatro Pablo Tobón Uribe, Jornadas Universitarias 1966. *Sentados* (de izquierda a derecha): Luis F. Pizarro, Julio Mesa, Delio Hoyos, William Gaviria, Alcides Lerzundy, Álvaro Rojas, Ricaurte Arias, Jonas Kaseliunas, José Montoya, Jorge Morales, Enrique Gallego, Rafael Atehortúa, Guillermo Correa, Efraín Moreno, Tomás Burbano, Enrique Giraldo, Tiberio Fernández. *Arriba* (de izquierda a derecha): Gabriel Restrepo, Gustavo Vélez, Emilio Velásquez, Nicolás Torres, Francisco Isaza.

Fuente: Sánchez (1987, p. 15). Fotografía tomada por Sandra Santa.



Figura 10. Banda del Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia en el Teatro Pablo Tobón Uribe, s. f. *Sentados* (de izquierda a derecha): Julio Mesa, William Gaviria, Álvaro Rojas, Ricaurte Arias, Mario Álvarez, Everardo Tobón, José Montoya, Joseph Matza, Enrique Gallego, Arturo Arango, Ramón Paniagua (padre), Pablo Hernández, Roberto Martínez, Luis E. Serna, Antonio Ríos. *De pie 1.ª fila* (de izquierda a derecha): Alcides Lerzundy, Delio Hoyos, Luis F. Pizarro, Luis Gaviria, Humberto Ospina, Jonas Kaseliunas Alfonso Gil, Rafael Atehortúa, Guillermo Correa, Efraín Moreno, Tomás Burbano, Luis González, Enrique Giraldo, Joaquín Hernández, Tiberio Fernández. *De pie 2.ª fila* (de izquierda a derecha): Nicolás Torres, Alberto Sánchez, Gabriel Restrepo, Dionisio Hernández, Emilio Velásquez, Jorge E. Orejuela, Alberto Herrera, Jorge Sarabia, Luis Santamaría, Francisco Isaza, Vicente Marín, Gerardo Bedoya, Néstor González, Libardo García, Ramón Hernández, José Álvarez, Manuel Cervantes, Fausto Martínez.

Fuente: Sánchez (1987, p. 16). Fotografía tomada por Sandra Santa.

Evidencias de una vida consagrada a la música

También los testimonios de vida proporcionados por músicos cercanos a Mesa sugieren un mayor campo de acción de este personaje.

A través de las mismas referencias bibliográficas y de las entrevistas realizadas a colegas de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia, sabemos que Giraldo fue un músico muy codiciado por las compañías de ópera y zarzuela que visitaban el continente. Colombia era su puerta de entrada y, según Alberto Sánchez, músico jubilado de la banda:

Esas fue la época más importante de él, puesto que por aquel entonces venían las grandes compañías de zarzuela que llegaban a Colombia [...] supongo que era por Cali, Bogotá, Medellín. Entonces, Julio Mesa llegó a tener una trascendencia tan importante que, desde España, cuando estas compañías de zarzuela programaban sus giras[...] citaban a Julio Mesa en Barranquilla, que era donde casi siempre comenzaba la gira; bajaban por el Magdalena, venían a Puerto Berrío y llegaban a Medellín. (Entrevista con Alberto Sánchez, Medellín, 23 de septiembre de 2015)

No se tiene certeza sobre cuáles compañías contrataron sus servicios, pero en ese entonces algunas que solían visitar la ciudad eran la de Faustino García y la de Dionisio Riol. No arribaron únicamente compañías de ópera y zarzuela; también hubo giras de ballet y cancán.

Si bien la actividad de Mesa Giraldo en estas compañías se extendió hacia la década de los sesenta, no es muy claro en qué época de su vida comenzó a ser convocado.

Retomando lo dicho por Casas y Palau (2013) y Mazuera (1972) sobre la actividad de Julio Mesa en Cali, en el año 1934 Efraín Orozco fundó su orquesta, con la cual realizó giras por todo el continente; esto incluyó como destinos a Viña del Mar en Chile y a Buenos Aires en Argentina. Teniendo en cuenta la importancia de la capital argentina para ese tiempo, ya que era un epicentro de la industria fonográfica y un destino destacado para toda gira artística, es muy probable que, durante este lapso contemplado entre los años 1934 y 1939, Mesa haya sido fichado por estas compañías y se haya dedicado exclusivamente a esta labor.

La buena reputación de Julio Mesa como un hábil intérprete debió seguir tan latente en el tiempo que, incluso ya radicado por completo en la ciudad de Medellín, fue constantemente convocado para hacer parte de estas giras de ópera y zarzuela por el continente durante un periodo de casi tres décadas.

En Medellín, Julio Mesa hizo parte de destacadas instituciones culturales de la ciudad. Ya mencionadas la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Medellín, la OSDA y la Banda Departamental (posteriormente Banda del Conservatorio), también cabe destacar su labor como intérprete musical en la emisora radial La Voz de Antioquia.

Esta emisora, que se inauguró en el año 1935 y fue cerrada en el año 1948, hacía transmisiones en vivo de música académica. Todos los músicos de esta emisora eran egresados del Instituto de Bellas Artes y de la OSDA. Según el testimonio del maestro Álvaro Rojas, clarinetista y compañero de trabajo de Julio Mesa, él solía tocar en esta emisora junto al compositor y pianista Carlos Vieco Ortiz (entrevista con Álvaro Rojas, Medellín, 7 de octubre de 2015); también perteneció a un grupo llamado Los Cuatro Ases, con quienes interpretaba tanto repertorio de la música colombiana como de la llamada *música brillante*¹ (entrevista con Alberto Sánchez, Medellín, 23 de septiembre de 2015).

Su manera de tocar el clarinete es descrita como impresionante. Es usual que Julio Mesa sea denominado como un virtuoso o genio del clarinete. Se

1 Se define como aquella que surgió a partir de propuestas musicales que llegarán al oído del público sin mucha preparación. Música para todos, fácil de escuchar y que relaja.

dice que su técnica era absolutamente depurada y precisa; digitación controlada, sonido y fraseos impecables eran los atributos de la interpretación que brindaba. También hacía gala de su habilidad de transposición y de una excelente lectura a primera vista: cuando faltaba algún instrumento solista en la orquesta, le era solicitado a Julio Mesa tocar esa parte sin haberla estudiado previamente, sin importar si estaba escrita en otra tonalidad y él lo hacía sin errores. Lo que más desconcertaba a sus compañeros era verlo poder tocar de esta forma sorprendente en un clarinete de 13 llaves (creado por Iván Müller en 1809 y antecesor del clarinete actual) (entrevista con Alberto Sánchez, Medellín, 23 de septiembre de 2015).

Todos aquellos que conocieron a Julio Mesa coinciden en sus percepciones hacia él: estas personas sentían una gran admiración y respeto por su trayectoria musical; también lo calificaron como una persona amable y, en general, lo consideraban un buen amigo, a pesar de su personalidad distante e introvertida. Mesa Giraldo daba la impresión de ser una persona enigmática para quienes lo conocieron: nunca se le vio con su familia. Aunque en su acta de bautismo no hay registros de haber contraído matrimonio,² los entrevistados testificaron que convivió con una señora. Se desconoce si tuvo hijos.

En el entorno laboral se ganaba la confianza y el cariño de sus compañeros de trabajo. Se dice que era muy cercano a algunos de sus colegas, como lo fueron el timbalista Nicolás Torres; el saxofonista, clarinetista y flautista Gabriel Uribe; el flautista, oboísta y violinista Alcides Lertzundy, y Efraín Moreno, quien era director de la banda. También mantuvo una relación de amistad junto con el tubista y compositor Emilio 'Millo' Velásquez; ambos aportaron los mayores porcentajes de arreglos para la Banda Departamental.

En el año 1956, el maestro Blas Emilio Atehortúa compuso la obra *Intermezzo-Fantasia* para banda sinfónica durante su paso por la Banda Departamental, en la cual ejerció como percusionista y archivero. Dicha obra fue dedicada expresamente a Julio Mesa, con el propósito de que su ejecución fuera dirigida por él, ya que por esa época, al ser músico mayor de la banda, solía ejercer de director de la mencionada agrupación (véanse Figuras 11 y 12).

2 Las diócesis llevan registro tanto del bautismo como del matrimonio si es por rito católico. En las notas marginales del acta de bautismo de una persona aparece registrado con quien está casada y en qué parroquia se realizó el rito. Bajo la fe católica, todos los sacramentos que reciba una persona quedan documentados en el acta de bautismo; esto es necesario para evitar controversias como inhabilitaciones en sacramentos como el matrimonio. Hay que tener en cuenta que el acta de bautismo para las personas nacidas en Colombia antes de 1938 funge como documento de identificación, ya que solo hasta 1938, con la expedición de la Ley 92, se estableció el registro del estado civil como una competencia exclusiva del Estado. Hasta ese entonces las responsables de registrar los hechos civiles eran las curias diocesanas.

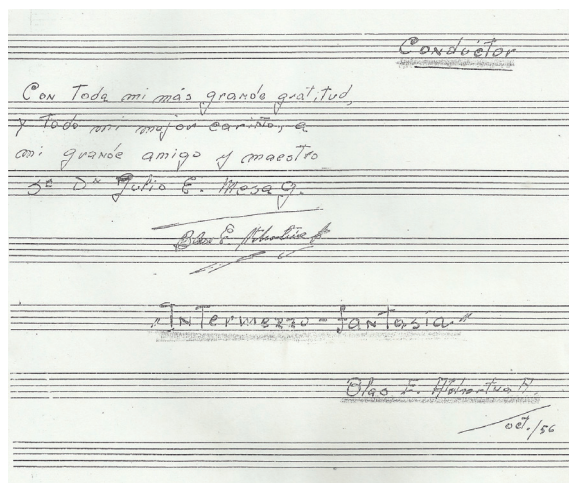


Figura 11. Portada del *Intermezzo-Fantasia*, obra compuesta por Blas Atehortúa. Se lee en la dedicatoria: “Con toda mi más grande gratitud y todo mi mayor cariño, a mi grande amigo Sr Dn Julio E. Mesa G.”

Fuente: Archivo de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia. Colección Compositores Colombianos, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Fotografía tomada por Sandra Santa.

Figura 12. Primera página del score del *Intermezzo-Fantasia*, compuesto por Blas Atehortúa

Fuente: Archivo de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia. Colección Compositores Colombianos. Fotografía tomada por Sandra Santa.

Julio Mesa fue exclusivamente un intérprete del clarinete y se especializó en este campo durante su trayectoria musical por los diversos lugares que visitó y las distintas agrupaciones musicales a las que perteneció. Aunque no esté demostrado que él se haya dedicado a la enseñanza del clarinete, sí quiso transmitir sus experiencias y conocimiento como clarinetista a dos de los que podríamos considerar sus discípulos: Pedro Nel Arango y Álvaro Rojas. Ambos fueron muchas veces sus compañeros de atril o secundaron a Julio Mesa en sus respectivos roles en banda u orquesta. Con el paso del tiempo, los aprendices adquirirían un papel protagónico bajo la aprobación del maestro; esto fue crucial en sus carreras musicales como clarinetistas.

Declive hacia el olvido

Julio Mesa, cuya constitución física es descrita como colosal, por ser un hombre alto y robusto, tuvo al final de su vida un serio problema de alcoholismo.

Muy entrado en años se entregó a la bebida y su problema se fue agudizando, hasta tal punto en que bebía desde temprano en la mañana —antes del ensayo de banda— y constantemente abandonaba su lugar en el ensayo para beber. (Entrevista con Alberto Sánchez, Medellín, 23 de septiembre de 2015)

Se volvió común que Mesa Giraldo llegara en estado de embriaguez a las presentaciones; sus compañeros tomaban medidas para que no desfalleciera y lo auxiliaban sosteniéndolo en su sitio, aunque parece que esto no perjudicó su manera de tocar, ya que sus colegas músicos decían que sin importar el estado de embriaguez en el que se encontraba, su brillante ejecución musical jamás falló.

Según los testimonios logrados en las entrevistas hechas a Alberto Sánchez, Álvaro Rojas y Blas Atehortúa, Mesa parecía tener una personalidad introvertida; pocas veces llegó a interactuar con ellos, a menos que se tratara de reunirse alrededor de una mesa donde abundase el alcohol. Podría decirse que nunca tuvo una amistad cercana con ellos; su relación fue estrictamente profesional con sus compañeros músicos de las agrupaciones donde laboraba, muchas veces llegando a abusar un poco su autoridad, encargando a sus colegas más jóvenes de sus diligencias personales (entrevistas con Alberto Sánchez, 23 de septiembre de 2015, Álvaro Rojas, Medellín, 7 de octubre de 2015, y Blas Atehortúa, Medellín, 15 y 18 de agosto de 2017).

Según información del Departamento de Administración Documental de la Universidad de Antioquia, Julio Mesa trabajó para el Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia en los siguientes periodos:

- Del 1.º de abril de 1962 hasta el 16 de marzo de 1964, como músico solista de la banda.
- Del 1.º de octubre de 1964 hasta el 2 de marzo de 1975, como músico de primera categoría de la banda.

En las observaciones de su nombramiento aparece que trabajó como músico en la Banda Departamental y que pasó a ser empleado de la Universidad cuando la Banda comenzó a ser dependencia universitaria (Conservatorio), el 1.º de marzo de 1960. Se desvinculó en marzo de 1962, para recibir jubilación por parte de la Gobernación de Antioquia y posteriormente regresó a la Universidad.

Así mismo, en su historia laboral figura licencia no remunerada del 22 de marzo al 19 de abril de 1965, para una gira artística con la Compañía de Zarzuelas. Se especula puede ser la Compañía de zarzuelas y operetas de Faustino García, la cual presentó, en su temporada de 1965, durante las fechas de la licencia solicitada, la zarzuela *El rey que rabió*.

No se tienen más registros documentales sobre Julio Eduardo Mesa Giraldo a partir del 2 de marzo del año 1975. Se desconoce alguna información que permita rastrear familiares y allegados que estén con vida, o que hayan tenido una relación cercana con él.

En la Figura 13 se sintetiza, en una línea de tiempo, la historia de vida de Julio Mesa que aquí se presenta.

Una mirada hacia el pasado que se proyecta en el futuro

Se puede concluir, en este resumido recorrido de su historia de vida, que tanto Julio Mesa como sus antecesores desempeñaron un rol importante en el desarrollo cultural de los lugares donde ejercieron como músicos: en medio de un período convulso, marcado por las luchas internas y el caos de una nación forjando su identidad, los Mesa contribuyeron a la creación y conformación de importantes agrupaciones musicales, desde su labor como intérpretes, directores, compositores, arreglistas, docentes y constructores de instrumentos musicales.

Objeto de admiración e inspiración por su brillante talento musical, sus colegas hallaron en Mesa Giraldo un referente de músico integral, que se desarrolló en varias vertientes de la música en una manera magistral, en particular en su faceta de intérprete, arreglista y compositor, con la cual apoyó a las más reconocidas agrupaciones de la ciudad en su época, y en su faceta de mentor, con la que brindó apoyo a sus colegas más jóvenes, quienes más adelante se convertirían igualmente en célebres referentes de la escena musical de Medellín.

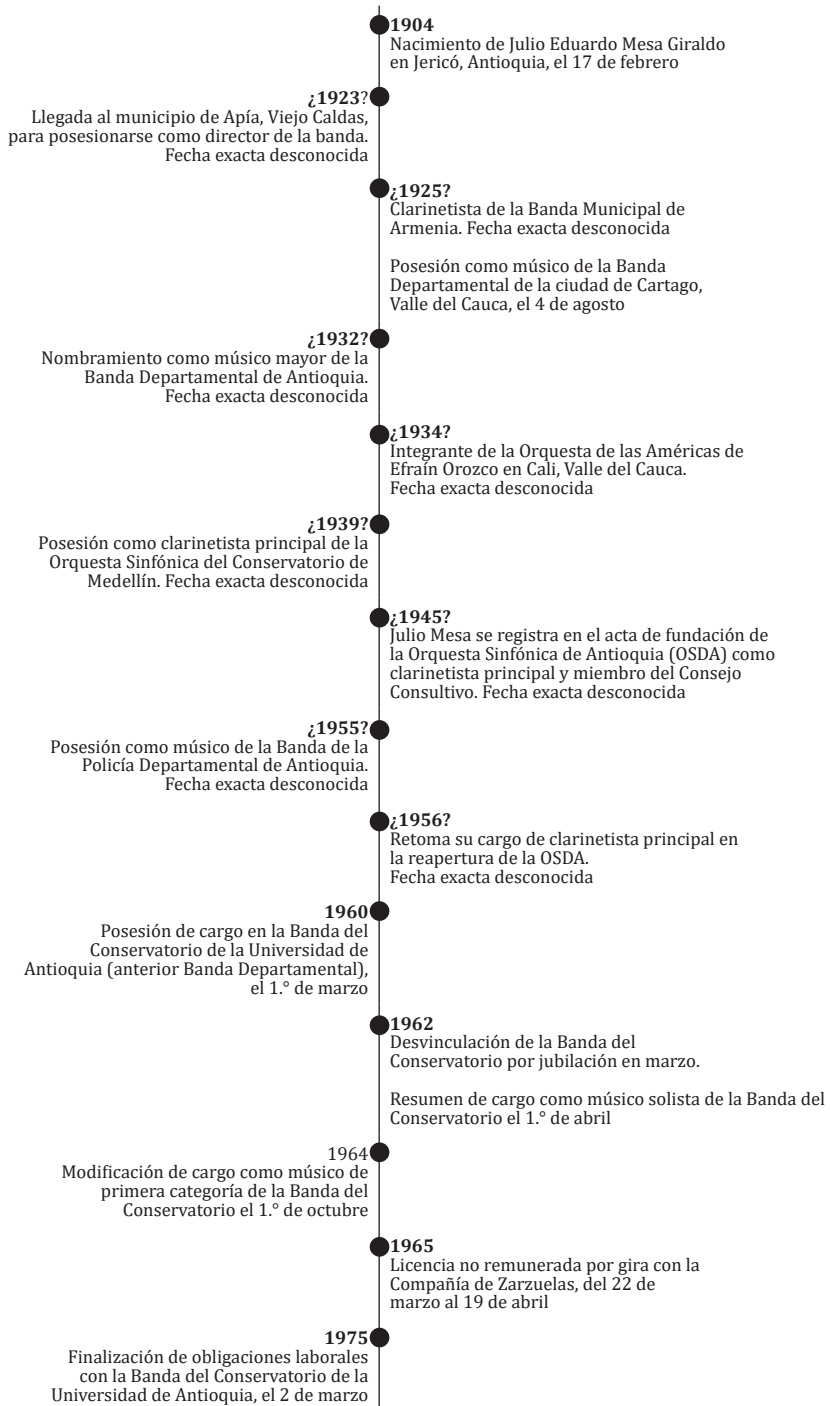


Figura 13. Línea de tiempo de la historia de vida de Julio Mesa

Fuente: Elaboración propia.

La historia de Julio Mesa ilustra a un artista excepcional, quien a pesar de ser estimado por muchos, enfrentó desafíos personales que escasamente llegaron a opacar su brillante carrera; posteriormente, sería el paso del tiempo el que se encargaría de enterrar su memoria en el abandono. A pesar de sus logros y su reconocimiento en la escena musical tanto nacional como internacional, la desafortunada pérdida de archivos históricos ha relegado su legado a las sombras del olvido.

No obstante fragmentario, este artículo ha permitido hasta cierto punto arrojar algo de luz sobre la vida y obra de Julio Mesa. El proceso de construir un testimonio de vida como este vislumbra la importancia de preservar los registros históricos para las generaciones futuras, ya que la pérdida de información valiosa ha llevado al olvido de grandes figuras excepcionales en el panorama musical colombiano.

A pesar de los obstáculos enfrentados en la construcción de esta historia de vida, se pudo determinar que Julio Mesa dejó una huella imborrable en la historia de la música, y su legado perdurará para la posteridad.

Referencias

Casas, M. V. y Palau, P. 2013. *Música de bandas y orquestas en Cali entre 1930-1950*. IV Simposio Colombiano de Historia Regional y Local “Procesos Regionales de Consolidación del Estado”. Universidad de Caldas, Banco de la República.

Gallo, L. (2012). *Genealogías del suroeste antioqueño*. El autor.

Mazuera, L. (1972). *Orígenes históricos del bambuco, teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Imprenta Departamental.

Naranjo, G. 1986. *Apía a través de la historia*. Fondo Editorial Gobernación de Risaralda.

Sánchez, A. (1987). *Banda Sinfónica Universidad de Antioquia 1955-1985*. Editorial Universidad de Antioquia.

Universidad Eafit. (s. f.). *Inventario del Fondo Orquesta Sinfónica de Antioquia (1945-1960)*. Sala de Patrimonio Documental. Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villega.

Zapata Cuéncar, H. (1962). *Compositores colombianos*. Editorial Carpel.

Zapata Cuéncar, H. (1971). *Historia de la Banda de Medellín*. Editorial Granamérica.

Para citar este artículo: Santa Ángel, S. M. (2023). Julio Mesa, el clarinetista. Una historia de vida. *Artes La Revista*, 22(29), 16-39.

Título: *Paraguachón*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2019

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

***JE AKANUYA*, LA FLAUTA DE AGUA DE ÉMBOLO Y CAMPANA-EMBUDO. UNA APUESTA INSTRUMENTAL ACÚSTICA POR LOS CONTINUOS**

**Je Akanuya, the plunger water flute and funnel-bell. An acoustic
instrumental bet for the continuous.
Je Akanuya, a flauta de água com desentupidor e sino de funil. Uma
aposta instrumental acústica nos contínuos.**

Simón Castaño Ramírez

Doctor en Artes, profesor de la Universidad de Antioquia

Simon.astano@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-2124-4445>

Resumen

La flauta de agua de émbolo y campana-embudo es un nuevo instrumento musical de viento. Varios de sus sonidos semejan diferentes vocalizaciones de diversas especies de aves, anfibios, mamíferos e insectos. Su nombre propio es Je Akayuna (término de la lengua iku). Este artículo reflexiona sobre los contextos culturales en los que se enmarca el diseño y la construcción de este instrumento, y describe su apuesta instrumental por los continuos. Inicialmente, describe brevemente la clasificación del instrumento en el sistema Hornbostel-Sachs y se explican sus características técnicas; luego, se precisan algunas problemáticas de las nociones de música, instrumento musical, y ser humano/naturaleza; después, desde las sonoridades de esta flauta, se propone ampliar la perspectiva de los estudios culturales de los instrumentos musicales. También aborda los contextos disciplinares, culturales y territoriales que rodean su creación, su diseño. Esta flauta es una apuesta instrumental acústica por los continuos: quiere reintegrar los diferentes roles de constructor/creador/intérprete, invitar al performance musical en espacios no convencionales, ofrecer otra paleta de alturas más allá del temperamento igual y proponer un continuo de sonoridades entre lo humano y lo demás.

Palabras clave: estudios culturales, flauta de agua, instrumentos musicales, sistema Hornbostel-Sachs, sonidos no humanos.

Abstract

The plunger and funnel-bell water flute is a new wind musical instrument. Several of its sounds resemble different vocalizations of various species of birds, amphibians, mammals and insects. Its proper name is Je Akayuna (a term from the Iku language). This article reflects on the cultural contexts in which the design and construction of this instrument is framed, and describes its instrumental commitment to continuums. Initially, it briefly describes the classification of the instrument in the Hornbostel-Sachs system and explains its technical characteristics; then, it clarifies some problems of the notions of music, musical instrument, and human being/nature; then, from the sonorities of this flute, it proposes to broaden the perspective of cultural studies of musical instruments. It also addresses the disciplinary, cultural and territorial contexts surrounding its creation, its design. This flute is an acoustic instrumental bet on continuums: it wants to reintegrate the different roles of builder/creator/performer, to invite to musical performance in unconventional spaces, to offer another palette of heights beyond equal temperament and to propose a continuum of sonorities between the human and the other.

Keywords: cultural studies, water flute, musical instruments, Hornbostel-Sachs system, non-human sounds.

Resumo

A flauta de água de êmbolo e funil é um novo instrumento musical de sopro. Vários dos seus sons assemelham-se a diferentes vocalizações de várias espécies de aves, anfíbios, mamíferos e insectos. O seu nome próprio é Je Akayuna (termo da língua Iku). Este artigo reflecte sobre os contextos culturais em que se enquadra a conceção e construção deste instrumento e descreve o seu compromisso instrumental com os contínuos. Inicialmente, descreve brevemente a classificação do instrumento no sistema Hornbostel-Sachs e explica as suas características técnicas; de seguida, esclarece algumas problemáticas das noções de música, instrumento musical e ser/natureza humana; depois, a partir das sonoridades desta flauta, propõe alargar a perspectiva dos estudos culturais dos instrumentos musicais. Aborda também os contextos disciplinares, culturais e territoriais que envolvem a sua criação e conceção. Esta flauta é um instrumento acústico que aposta em continuums: quer reintegrar os diferentes papéis de construtor/criador/performer, convidar à performance musical em espaços não convencionais, oferecer uma outra paleta de alturas para além do temperamento igual e propor um continuum de sonoridades entre o humano e o outro.

Palavras-chave: estudos culturais, flauta de água, instrumentos musicais, sistema Hornbostel-Sachs, sons não-humanos.

Introducción

Construí la primera versión de la flauta de agua de émbolo y campana-embudo en el año 2005. En ese entonces, vivía en South Bend, Indiana (Estados Unidos), y me encontraba realizando mis estudios de Maestría en Composición Musical en la universidad estatal Indiana University South Bend. La temática de uno de los cursos de este programa era sobre la acústica en los instrumentos musicales.

Como entrega final de este curso, tenía que construir un instrumento musical y explicar sus principios sonoros. Desde antes, rondaba en mi cabeza la pregunta sobre las interacciones del agua y los instrumentos de viento, y aproveché esta oportunidad para experimentar con una flauta dulce: le tapé sus orificios con cola termofusible (silicona caliente) y después le adherí, en su parte inferior, una tapa de botella de plástico de dos litros. Acto seguido, llené la botella con agua, la enrosque en la tapa adherida a la flauta y apreté la botella en sus lados para que el agua subiera por el tubo. Esto producía unos *glissandos* —ascendentes y descendentes— muy similares a los producidos por silbatos deslizantes¹ que conocía desde mi infancia. Sin embargo, cuando cambié la inclinación del instrumento y el agua inundó —y salió— por la abertura del bisel, escuché otras sonoridades similares a diferentes cantos de aves. Mi atención, emoción y curiosidad se concentraron inmediatamente en estos sonidos, y desde ese momento he tenido el propósito de mejorar el diseño y la construcción de la flauta de agua.

Tras mi regreso a Colombia —mi país de origen— en 2006, he fabricado varias versiones del instrumento. Buscaba que además de producir sonoridades similares a las de otras especies animales, pudiera generar diferentes alturas determinadas. Esto implicaba lograr tres objetivos principales en su funcionamiento: que la cantidad de agua adentro fuera estable; que se pudiera cambiar el nivel del agua de una manera fluida y, al mismo tiempo, controlable; y que el rango de alturas con afinación determinada fuera por lo menos de dos octavas continuas, es decir, que se pudiera producir cualquier altura dentro de este rango —incluso diferentes a los doce tonos del temperamento occidental—.

En los últimos años, después de lograr un prototipo funcional, solicité la patente para el instrumento, y esta fue otorgada a la Universidad de Antioquia en el año 2020 por la Superintendencia de Industria y Comercio de

1 “Un silbato deslizante es un aerófono de conducto con un tope interno ajustable, utilizado como instrumento auxiliar en bandas, orquestas y conjuntos de percusión. El mecanismo deslizante permite alterar la longitud de la cavidad de aire, produciendo variaciones en la frecuencia resonante y creando un efecto de *glissando* característico” (Vetter, 2022). Todas las traducciones son del autor, salvo indicación contraria.

Colombia. Es importante aclarar aquí que la flauta de agua es un instrumento muy reciente que todavía no se ha producido industrialmente.

El propósito de este artículo es reflexionar sobre los contextos teóricos, disciplinares y culturales en los que se ha enmarcado el desarrollo de la flauta de agua de émbolo y campana o *Je Akayuna*,² y las apuestas que representa. Es un nuevo instrumento musical de viento que produce sonidos semejantes a diferentes cantos y vocalizaciones de diversas especies de aves, anfibios, mamíferos e insectos. Desde estas características, se puede utilizar en diversas prácticas musicales y educativas, como una apuesta instrumental acústica por los continuos: quiere reintegrar los diferentes roles de constructor/creador/intérprete, invitar al *performance* musical en espacios no convencionales, ofrecer otra paleta de alturas más allá del temperamento igual y proponer un continuo de sonoridades entre lo humano y lo demás.

Clasificación del instrumento en el sistema Hornbostel-Sachs y las características técnicas de la flauta

El sistema de clasificación organológica Hornbostel-Sachs, creado por Erich von Hornbostel y Curt Sachs en 1914, es una herramienta fundamental en la organología para la categorización de instrumentos musicales basándose en su modo de producción de sonido. Este sistema clasifica los instrumentos en cuatro categorías principales: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, con subdivisiones adicionales que permiten una clasificación detallada. Esta metodología fue innovadora, al ofrecer un esquema que trasciende las limitaciones de las clasificaciones occidentales tradicionales, permitiendo la inclusión de instrumentos de diversas culturas y épocas.

A lo largo de su historia, el sistema ha sido adaptado y expandido, incluyendo la adición de una quinta categoría, los electrófonos, para abarcar instrumentos electrónicos. La adopción de la notación decimal y su flexibilidad para extender y combinar clases han contribuido a su longevidad y uso continuo en museos, investigaciones etnomusicológicas y en la organización de colecciones instrumentales.

A pesar de las críticas sobre su complejidad y la inconsistencia en algunas de sus subdivisiones, el sistema Hornbostel-Sachs sigue siendo una referencia crucial en el estudio y la clasificación de instrumentos musicales (Lee, 2019).

² Este término de la lengua iku significa 'armonía de las aguas'. La escogencia de esta palabra de la lengua de la cultura iku (llamados "arahuacos" por los españoles) para el nombre de la flauta es un homenaje a este pueblo originario de Colombia, pues sus cosmogonías reconocen el valor de los sonidos de *lo demás*, aquello que nos rodea, habita y transforma (los sonidos no humanos).

La flauta de agua se podría catalogar en el numeral 421.221.41 del sistema Hornbostel-Sachs. De acuerdo con esta clasificación, es un aerófono, en donde un bisel origina una turbulencia de aire. Cuando es un ducto el que dirige el flujo del aire a este bisel, se utiliza la clasificación 421.2. Cuando tiene un sistema deslizante —como el émbolo— y, además, no tiene hoyos en el tubo, se utiliza la clasificación 421.221.41. Propongo, así pues, la clasificación 421.221.411 para incluir la campana-embudo rodeando la abertura del bisel de la flauta (Lee, 2019).

Las primeras versiones del instrumento fueron construidas con tubos de policloruro de vinilo (*Polyvinyl chloride, PVC*) y partes de botellones de agua; sin embargo, las versiones más recientes están construidas con resinas epóxicas translúcidas y tubos de PVC transparentes (véanse Figura 1 y Castaño, 2018).

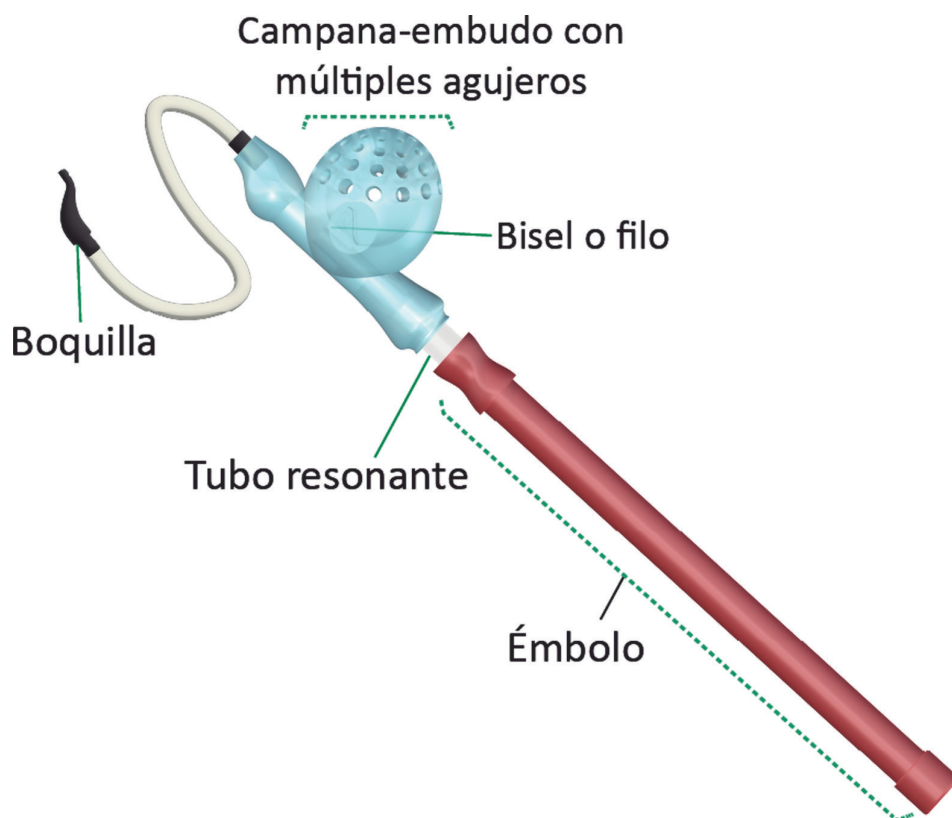


Figura 1. Vista lateral en posición horizontal (última versión)
Fuente: Elaboración propia.

La flauta de agua es un instrumento de viento que utiliza la fluidez del agua contenida dentro del mismo. Al accionar un émbolo, el intérprete mueve el nivel del agua dentro del tubo, cambiando el tamaño de la columna de aire

resonante. Cuando el nivel del agua inunda la abertura del bisel, se producen burbujas de aire al soplar por la boquilla. Este mecanismo posibilita la producción de algunos sonidos semejantes a los cantos y vocalizaciones de diferentes pájaros, anfibios e insectos, algunos de los cuales se pueden escuchar en Castaño (2021).³

El actual prototipo tiene un rango (el do central comprendido como Do₄; véase Castaño, 2021) del Si₄ hasta el Si₆, de 493 883 a 1975 533 Hertz. El émbolo se encuentra conectado con el tubo en donde está la columna de aire resonante, permitiéndole al intérprete un mayor control y precisión en el nivel del agua dentro del instrumento. De este modo, se puede realizar un *glissando* (véase Castaño, 2021) ininterrumpido en el rango de dos octavas. Además, el movimiento del émbolo aísla alturas precisas, y así se puede interpretar cualquier escala dentro de ese rango, incluyendo entonaciones microtonales. Adicionalmente, la flauta cuenta con un proyector acústico, en este caso la campana-embudo.

Aparte de ser una campana resonante, esta igual permite que el nivel del agua inunde — sin que el líquido se derrame o se pierda— la cabeza de la flauta por encima del nivel del filo, bisel o rampa. En este lugar se produce la turbulencia de aire que genera la columna resonante y, de esta manera, el flujo de aire entrante puede generar burbujas (véase Castaño, 2021) con alturas rápidamente cambiantes. La acción del émbolo es el principal mecanismo que permite esta inundación; sin embargo, cambiar la inclinación del instrumento también posibilita modular el nivel del agua dentro del tubo, incluso hasta el punto de inundar la abertura del bisel sin el accionar del émbolo.

Asimismo, cambiar la inclinación genera diferentes tipos de *glissandos* continuos que pueden partir y regresar a la altura inicial de manera idiomática. Al combinar la acción del émbolo y las diferentes inclinaciones del instrumento, igualmente se puede inundar la abertura del bisel y, al mismo tiempo, ampliar la columna de aire resonante por debajo de la inundación. Esto genera una modulación más amplia de las burbujas con alturas cambiantes.

Ahora bien, después de examinar la clasificación en el sistema Hornbostel-Sachs y las características técnicas del instrumento, es importante discutir algunas precisiones terminológicas y conceptuales que permitirán abordar los contextos en los que se enmarca su diseño y su construcción, para después exponer cómo la flauta puede ser una apuesta instrumental acústica por los continuos.

3 En el video de Castaño (2021) se encuentra la siguiente información: 00:00–Solo de la flauta; 01:28–Sonidos de pájaros; 02:25–Sonidos de insectos; 03:14–Rango (Si M); 04:14 – Glissandos; 04:56–Burbujas rápidamente cambiantes; 05:24–Gorgojeos extendidos, y 06:35–Uso en un contexto musical específico.

Precisiones terminológicas y conceptuales: las nociones de *música*, *instrumento musical* y *ser humano/naturaleza*

En este texto, las nociones de *música* y de *instrumento musical* son conceptos altamente contextualizados, que han sido utilizados por diferentes comunidades e individuos de muchas maneras, en muchos tiempos y lugares. Incluso, en otras culturas diferentes a las occidentales, la *música* es un concepto inexistente o importado (Keller, 2012; Nettle, 2005, pp. 26-37; Seeger, 2016, p. 89).

Por su parte, no todas las culturas que se han estudiado tienen el concepto de *instrumento musical* como tal, aunque realmente casi todas tienen algún tipo de objeto que se podría entender de esta manera desde las perspectivas urbanas occidentales (Kartomi, 1990, p. xvii). El etnomusicólogo británico Kevin Dawe llama la atención sobre los nuevos y emergentes marcos de referencia para el estudio de los instrumentos musicales, y propone que bajo este término también se incluya

[...] el cuerpo humano, el tamborileo sobre la superficie del agua (y por lo tanto las manos y el agua), los silbatos de corteza, las flautas de hueso, los clavecines, las guitarras eléctricas, los sintetizadores, los dispositivos de mezcla de un DJ y los estudios de grabación. Si uno incluye la siringe⁴ de los pájaros [...] está más allá del alcance de este capítulo. (Dawe, 2011, p. 196)

Aunque se puede pensar que este conjunto ya es bastante amplio *per se*, cuando Dawe evita discutir sobre las siringes de los pájaros, se puede observar que su definición de instrumento musical aún está circunscrita a lo humano.⁵

Como aporte a esta discusión, propongo la práctica musical instrumental con *Je Akayuna*. La paleta de esta flauta incluye sonoridades similares a las vocalizaciones de otras especies animales, y desde ahí, a partir de lo sonoro, se busca reflexionar sobre las nociones, limitadas a lo humano, de *música* y de *instrumento musical*. Si la voz humana puede ser considerada un instrumento musical, ¿por qué no discutimos con profundidad sobre las increíbles capacidades vocales de los órganos sonoros de otras especies animales?

4 La siringe es el órgano de las aves que produce los sonidos vocales, es el equivalente a la laringe en los humanos. Como característica especial, no tiene cuerdas vocales. Los sonidos se producen por las vibraciones de todas o algunas de las *membranas timpaniformes* que se encuentran en las paredes de la siringe, y el *pesolus*, que se halla en la base de la tráquea. A diferencia de la laringe en los mamíferos, la siringe se ubica justamente entre los bronquios y la tráquea, lo que les permite a muchas aves producir dos sonoridades simultáneas [Nota del autor].

5 Es preciso señalar que Dawe no excluye a la siringe por que no sea un objeto extracorporal, puesto que sí incluye al cuerpo humano.

Esta pregunta nos lleva al terreno de la diferencia entre lo humano y lo animal, y los problemas terminológicos y conceptuales que eso implica. En adelante utilizo la expresión “lo demás” para referirme a lo no humano, o a lo que en ocasiones entendemos por “naturaleza”. Y es que estamos rodeados de otras especies y entidades inorgánicas —como el agua y el aire, las piedras, etc.— e incluso estamos habitados —al interior y en la superficie de nuestros cuerpos— por la microbiota humana. Al mismo tiempo, somos transformados y también transformamos eso que nos habita y rodea. En contraste, los usos más habituales de términos como “naturaleza”, o “no humano”, pueden ser confusos, ambiguos, imprecisos o remitir a binarios desequilibrados.

De esta manera, y aunque no está completamente libre de problemáticas, en este texto propongo utilizar la expresión “lo demás”, significando *lo que llamamos otro, que también somos, que nos rodea, habita y transforma*.

El estudio cultural de los instrumentos musicales, *Je Akayuna* y lo demás

Por otro lado, soy consciente de que el sistema de clasificación Hornbostel-Sachs “tiene un alcance bastante amplio, sin embargo, produce un esquema cognitivo que no es más que un modelo de realidad (una mono-cultura)” (Dawe, 2011, p. 199). Las potenciales transformaciones sociales y disciplinares que puede incitar un instrumento como la flauta de agua tal vez se comprendan más ampliamente desde las perspectivas del estudio cultural de los instrumentos musicales. Esta aproximación complementa una mirada organológica netamente funcional y clasificatoria.

El estudio cultural de los instrumentos musicales busca comprender los comportamientos y los conceptos asociados con los mismos instrumentos, y la relación que estos objetos tienen con la estructuración humana de los sonidos en un contexto específico. Incluso, algunos autores van más allá y proponen tener en cuenta la agencia para poder entender el protagonismo de los instrumentos musicales:

Abogo por tomar los objetos, y en particular los instrumentos musicales, en serio, pero no simplemente como cosas que los humanos usan, hacen o intercambian, o como artefactos pasivos de los que emana el sonido. Gran parte del poder, mística, y el encanto de los instrumentos musicales, sostengo, es inseparable de la mirada de situaciones donde los instrumentos están entrelazados en redes de relaciones complejas, entre humanos y objetos, entre humanos y humanos, y entre objetos y otros objetos. (Bates, 2012, p. 364)

Aquí quiero plantear que el potencial de *Je Akayuna* emana intensamente de las redes de relaciones entre humanos, otras especies animales y entidades. En otras palabras, este instrumento surge de las redes de relaciones entre humanos y *lo demás*.

Este tejido de relaciones está presente en todos los instrumentos musicales (p. ej. en sus materiales). Sin embargo, gracias a sus sonoridades, que semejan diferentes vocalizaciones producidas por otras especies animales, *Je Akayuna* resalta la existencia de este tejido desde lo acústico. Propongo, a partir de este instrumento, que el estudio cultural de los instrumentos musicales debe abordar también estas redes complejas y trascender las miradas limitadas a lo humano.

Para comprender los sistemas representativos y discursivos, enfoques, ideologías y agendas que han dado forma a la flauta de agua, me apoyo en la perspectiva que analiza los instrumentos musicales como objetos entrelazados (del inglés *entangled objects*), en donde debemos observarlos “no sólo como parte de algún sistema de ordenamiento científico impuesto, sino también como parte de campos semánticos que constituyen cosmologías y visiones del mundo (creadas y pensadas por las mismas mentes que conciben los instrumentos musicales localmente)” (Dawe, 2011, p. 203).

Al reflexionar sobre el proceso de creación, diseño y construcción de la flauta de agua, reconozco que este se inscribe en varios campos semánticos que conforman mis cosmologías y visiones. Sin embargo, esto no era del todo claro al comienzo de este desarrollo. Al principio, creía que mis motivaciones surgían de un interés estético, sin conexiones aparentes con otras de mis realidades vitales. En los últimos años he comprendido que esta búsqueda no solo está relacionada con mi formación musical particular, sino que además está entretrejida con unos contextos disciplinares, culturales y territoriales específicos. Y es que, en el diseño, en la construcción y en las sonoridades de los instrumentos musicales se revelan partes de la cultura material, los valores, los imaginarios, los conflictos, las inquietudes y las historias de la sociedad en donde surgen: “los instrumentos musicales son encarnaciones de sistemas culturales de valores y creencias, legados artísticos y científicos, parte de la economía política en sintonía con, o el resultado de, un rango de ideas, conceptos y habilidades prácticas asociadas” (Dawe, 2011, p. 195).

Contextos disciplinares

Como lo expresé anteriormente, este instrumento y mi vocación por el diseño y la construcción experimental de instrumentos acústicos surgieron en el transcurrir de mi formación académica musical como compositor

latinoamericano en Estados Unidos. Sin embargo, mi interés por la experimentación sonora en general es previo, y nace en los contextos de mi pregrado en Composición en la Universidad Eafit en Medellín, Colombia. Esta formación estaba centrada en gran medida en las prácticas occidentales de la tradición musical escrita europea. En el ámbito colombiano, aunque quizás podría ser generalizable a toda Latinoamérica, esto puede tener unas implicaciones que merecen ser resaltadas.

Colombia está inmersa en las dinámicas actuales masivas de la globalización. A pesar de ser una nación diversa en sus orígenes y en sus manifestaciones culturales, en los últimos siglos ha sido predominantemente eurocéntrica, antropocéntrica, colonial y neocolonial en el establecimiento del poder y, por consiguiente, en el establecimiento de diferentes categorías conceptuales propias de las culturas occidentales. Mi formación como compositor giró alrededor del estudio de las tradiciones musicales escritas de Europa y Estados Unidos, en donde las separaciones entre *ser humano/naturaleza* y *cultura/natura* son centrales a la hora de instituir la categoría conceptual *música*.

Al mismo tiempo, uno de los caminos que me llevó a cuestionar estas distinciones fue precisamente mi educación occidental como compositor contemporáneo. En otras palabras, aunque esta formación, eminentemente eurocéntrica y anglosajona, imprimió en mi pensamiento las distinciones y separaciones entre ser humano y naturaleza, paradójicamente también me impulsó a escuchar con atención y cuidado a otras culturas, especies y entidades.

En las tradiciones musicales escritas de Europa y Estados Unidos, el reconocimiento de los sonidos de otras especies animales como una fuente de inspiración tiene una larga historia, y existen numerosos ejemplos de su uso directo en las composiciones y creaciones humanas (Doolittle, 2008, p. 1).⁶

Ahora bien, desde principios del siglo xx, varios compositores y artistas conceptuales han reflexionado y creado obras sobre nuestra escucha, no solo desde la audición e interacción con lo que generalmente clasificamos como “musical” —actualmente en Occidente—, sino también de los sonidos de otras especies y entidades (incluidas las máquinas, el agua, el viento, etc.). El compositor italiano Luigi Russolo, en su texto *El arte de los ruidos* (1913), cuestiona la posibilidad de incluir otros sonidos habitualmente rechazados en la práctica y creación musical, y en sus obras ruidistas están presentes estas inquietudes. El concepto de *paisaje sonoro*, acuñado por el compositor y educador canadiense Murray Schafer (1993), desdibuja los

6 Recomiendo este artículo de Emily Doolittle para rastrear las aproximaciones musicales a los sonidos de otras especies animales, en la tradición occidental europea.

límites habituales de la significación de lo que es música, e incluye en sus prácticas y reflexiones otros sonidos más allá de los humanos. La lista de compositores y músicos que han explorado estos límites es amplia, y se podría destacar los trabajos de Pierre Schaeffer, John Cage, Luc Ferrari, *Revolution 9* de los Beatles, y *Atom Heart Mother* de Pink Floyd, entre muchos otros (Xólotl, 2016). Entre los referentes latinoamericanos se encuentran Joaquín Orellana, Francisco López y Adina Izarra.⁷

Por otro lado, estos contextos disciplinares también me enseñaron a pensar como oficios separados los diferentes roles alrededor de los instrumentos musicales. Esto es especialmente evidente cuando se miran los diseños curriculares académicos en Occidente, donde el rol de constructor de instrumentos se encuentra separado del rol de intérprete y este, a su vez, está separado del rol de creador musical. La hiperespecialización de los oficios musicales en los ámbitos académicos hace que los músicos de hoy rara vez se dediquen a la construcción de instrumentos (Matsunobu, 2013, p. 191). Y aquí, de nuevo paradójicamente, mi formación disciplinar como compositor me llevó a reflexionar sobre la integración de la construcción de instrumentos, la interpretación y la creación musical. Como mencioné con anterioridad al describir las circunstancias en las que surgió la primera versión de la flauta, esta formación me incitó, hace 16 años, a construir y diseñar el primer prototipo del instrumento.

En otro orden de ideas, y como ya se ha expresado, las sonoridades de la flauta de agua no solo tratan de incluir las sonoridades de otras especies en la paleta sonora instrumental humana; igualmente quieren cuestionar la limitación a lo humano de las nociones de *música* y de *instrumento musical*. Y estos cuestionamientos no solo surgen de mi formación musical específica, sino que además están vinculados a otras aproximaciones disciplinares. En la actualidad, se han abierto nuevas tendencias, como la zoomusicología y la biomusicología, que se concentran particularmente en las características musicales y la posibilidad de música en los sonidos de otras especies; sin embargo, estas preguntas no son nuevas.

En el campo de la biología, el canto de los pájaros ha estado por un tiempo en el centro de esta discusión. En el siglo XIX, Darwin planteaba que la sensibilidad *estética* era compartida entre las aves y los seres humanos (1871). Posteriormente, y hasta la mitad del siglo XX, se pueden encontrar diversas posturas alrededor de la existencia de lo *estético/musical* en el canto

⁷ Esta última es coautora del libro *Canto electroacústico: aves latinoamericanas en una creación colaborativa*, en donde se relata un proyecto colaborativo entre diferentes actores de diversas disciplinas, alrededor de los sonidos de las aves y sus usos en obras electroacústicas y telemáticas (Izarra et al., 2012).

de los pájaros.⁸ Sin embargo, el uso y estudio de los espectrogramas, con sus características cuantitativas y las facilidades que proporciona para el análisis de las complejidades de estos sonidos, desplazó a las terminologías derivadas del estudio de lo *musical* y las especulaciones y teorías sobre sus características estéticas.

Actualmente, en el panorama de las ciencias naturales, las subdisciplinas más cercanas a la pregunta por lo musical en el canto de los pájaros serían la ecología del comportamiento, la bioacústica y la neurociencia. En los últimos setenta años, la gran mayoría de textos y publicaciones que abordan los sonidos de otras especies animales en estas disciplinas no parecen interesarse en lo *estético/musical*. Al revisar estas aproximaciones, es posible afirmar que en ellas “no existe una unanimidad de opinión. Los enfoques reduccionistas acerca de la naturaleza funcional de los cantos de los pájaros derivan no tanto de la ciencia, como de las recepciones populares de ésta” (Taylor y Lestel, 2011, p. 77). En contraste, hay quienes afirman que “los dos preceptos básicos del conocimiento de los cantos de los pájaros se mantienen sin alterarse desde el siglo XIX” (Mundy, 2009, p. 8). Estos preceptos afirman que sus cantos sirven principalmente para defender sus territorios y para el cortejo (Catchpole y Slater, 2008; Gill y Gahr, 2002).

El desarrollo de la pregunta por lo musical en el canto de los pájaros igual nos lleva a explorar la disciplina emergente de la zoomusicología. Esta se fundamenta sobre la posibilidad de la existencia de música por fuera del ser humano, y puede ser definida como el estudio de los usos estéticos de las comunicaciones sonoras entre los animales (Martinelli, 2009, p. 6). Aquí, la expresión “comunicación sonora” indica una clara orientación semiótica, y la *música* se estudia principalmente como una forma de comunicación.⁹

La zoomusicología también se ha constituido desde las prácticas musicales y perspectivas de François-Bernard Mâche, Emily Doolittle, David Rothenberg, Jim Nollman, Hollis Taylor, entre otras personas. Estas no solo han creado piezas musicales que estudian, utilizan y experimentan con los sonidos de otras especies animales, sino que además han aportado una nutrida producción textual acerca de estas temáticas (Allen y Dawe, 2016; Doolittle, 2007; Doolittle *et al.*, 2014; Mâche, 1992; Nollman, 1998, 2002, 2008; Rothenberg, 2005, 2008a, 2008b, 2014; Rothenberg *et al.*, 2014; Taylor, 2010, 2013, 2017).

8 Para revisar con detalle estas discusiones, sugiero leer *Why Bird Sings: A Journey into the Mystery of Bird Song* (Rothenberg, 2005) y “Animal Musicalities” (Mundy, 2018).

9 Existió un término predecesor para la disciplina de la zoomusicología: la “ornitomusicología”, que fue acuñado en 1963 por el musicólogo Peter Szöke. El término “zoomusicología” nació en la década de los noventa, en un texto escrito por el compositor y musicólogo francés François-Bernard Mâche, titulado *Music, Myth and Nature or the Dolphins of Arion* (Mâche, 1992).

Otra disciplina emergente, la biomusicología, se pregunta por la música, el sonido y su relación con otras especies y entidades. Esta no tiene más de tres décadas y posiciona, en su misma fundación, el análisis del origen de la música y su aplicación al estudio de los orígenes humanos. Una de sus ramas principales, la musicología evolutiva,

[...] trata sobre los orígenes evolutivos de la música, tanto en términos de una aproximación comparativa de la comunicación vocal de los animales, como en términos de una aproximación psicológica a la emergencia de la música en la línea del homínido. (Wallin *et al.*, 2001, p. 5)

Algunas personas que trabajan en esta línea son Nils L. Wallin, W. Tecumseh Fitch, Patricia Gray, entre otras.

Por su parte, disciplinas cuyo foco de atención es la *música* —como la musicología y la etnomusicología— han estado tradicionalmente concentradas en los seres humanos. Al respecto de la etnomusicología, el estadounidense Michael Silvers señala que:

“[...] los etnomusicólogos están concentrados en lo humano de la música. Entendemos la música como comportamiento humano (Merriam 1969), como cultura humana (Merriam 1964) y como sonido organizado humanamente (Blacking [1973] 1977)”. La etnomusicología se ha definido como el estudio de “personas que hacen música” (Titon 2015). La etnografía y la historia cultural, ambas esencialmente concentradas en las personas [humanos], siguen siendo nuestros principales géneros de escritura. (Silvers, 2020, p. 200)

Es importante resaltar, sin embargo, que algunas publicaciones de la etnomusicología sí se interrogan sobre los sonidos de *lo demás* y sus relaciones con *lo musical* (p. ej. Feld, 2013; Ochoa Gautier, 2014, 2016; Silvers, 2020).

Contextos culturales y territoriales. *Je Akanuya* en una Latinoamérica multicultural y en una Colombia biodiversa

Otros contextos culturales, en este caso no disciplinares, en donde se enmarca el desarrollo de este instrumento fueron las diferentes tradiciones originarias nativo-americanas. La idea de utilizar agua en los instrumentos de viento tiene orígenes milenarios. Hasta el momento, los instrumentos de más vieja data provienen de la cultura chorrera, de Ecuador, cerca del año 1000 a. C. Sus mecanismos de producción sonora involucran la interacción del agua con silbatos y columnas de aire resonantes. Este tipo de instrumentos también se han encontrado en muchas otras culturas

prehispánicas¹⁰ (Pérez de Arce, 2004). Adicionalmente, se conocen silbatos de agua zoomorfos y antropomorfos en la cultura nazarí, de la Alhambra de Granada (España), fechados en los siglos XIII-XV (Navarro Ortega *et al.*, 2006; Sánchez, 1997).

Actualmente, diferentes actores han logrado revivir las sonoridades de varios de estos instrumentos que utilizan la fluidez del agua. Ellos estudian —y posteriormente reproducen— diferente vasijas silbadoras y otros tipos de silbatos de agua, que se encuentran en diversas colecciones de museos o privadas (Sonidos de América, 2011, 2017).

En las bases de datos de patentes es posible hallar varios antecedentes organológicos más recientes. Allí aparecen diversos tipos de flautas de agua, de flautas deslizantes, o de accesorios para flauta (Anmelder, 1992; Christie y Christie, 2013; Seidman, 2010; Shankar, 2016; ТТМ, 2015; 徐登峰, 2007). Sin embargo, en estas tecnologías —a diferencia de los instrumentos prehispánicos y la flauta de agua— no hay descrito un instrumento en donde el agua pueda inundar la abertura del bisel sin que haya una pérdida del líquido. Esto impide la producción estable de los sonidos producidos por las rápidas burbujas de aire. En los diseños de estos otros instrumentos, la interacción entre el agua y la abertura del bisel no es una preocupación central. Así, la flauta de agua, como los instrumentos prehispánicos, se preocupa por unas problemáticas técnicas inexistentes en estos otros instrumentos encontrados en las bases de datos de patentes.

De un modo más general, he tenido la oportunidad de reconocer, en el desarrollo de *Je Akayuna*, no solo los antecedentes organológicos, sino además, de una manera amplia, la presencia, linaje e influencia de las culturas prehispánicas y sus tradiciones en mi historia vital. Este reconocimiento no se originó en la lectura de las reflexiones y estudios teóricos de otros científicos y académicos occidentales urbanos sobre estas culturas, sino que surgió desde la vivencia de espacios ceremoniales. En el 2006, desde mi regreso a Colombia, he transitado por varios espacios suburbanos y rurales, en donde se realizaban estos rituales bajo el liderazgo y sincretismo de diferentes hombres y mujeres de conocimiento —también denominados “chamanes”, “curanderas” y “sabias”— de diversas culturas americanas. Entre ellas se encuentran las influencias ingas, huitotos, arahuacos, kofanes, emberas y kunas, de Colombia; las karanki-imabaya, de Ecuador; las mexicas y huicholes, de México; y las navajos y lakotas, de Estados Unidos.

Estos rituales están llenos de diferentes sensaciones, imágenes y sonidos. Particularmente, están presentes los sonidos de otras especies y entidades,

10 Culturas quimbaya y calima (Colombia); bahía y jama-coaque (Ecuador); vicús, moche, recuay, paracas-nasca, chimú, lambayeque, chancay e inca (Perú), y zapoteca, teotihuacán, mixteca y nayarit (México).

en el canto de las aves, el pulsar de los insectos, el ulular del viento y el rugido del trueno. Asimismo, entran en juego los sonidos de mi cuerpo y otros cuerpos, en el pulsar del corazón, el respirar, la voz, e incluso el movimiento de las entrañas.

Algunas de estas vivencias hicieron que me cuestionara muchas de mis categorías conceptuales, con sus fragmentaciones y fronteras occidentales urbanas; principalmente, las categorías de “sonido/música”, y las de “ser humano/naturaleza” (aunque incluso muchas otras). La lectura de textos académicos que relatan y reflexionan sobre las diferentes concepciones y relaciones con lo sonoro de otras tradiciones originarias del mundo fue posterior en mi vida. En otras palabras, reconozco que mis antecedentes —y *consecuentes*— no solo son los textos, las ideas, las piezas musicales, y los autores que he conocido en mi trasegar académico, sino también son todos los ancestros, los encuentros (incluyendo los encuentros con el agua y otros elementos), las conversaciones y las vivencias *musicales* que he experimentado en estos espacios rituales transformativos originarios.

Así, es importante comprender a la flauta de agua *Je Akayuna* desde sus contextos territoriales originarios. Como ya se planteó, sus sonoridades retoman algunas de las prácticas e ideas de las tradiciones prehispánicas americanas, principalmente el uso de silbatos de agua; y también algunas perspectivas cosmogónicas que acompañan estas tradiciones organológicas. Desde aquí igual propongo esta flauta como una apuesta contemporánea que incita a tejer un continuo instrumental acústico entre el ser humano y *lo demás*.

Por otro lado, desde una perspectiva territorial, habito una nación considerada como uno de las más biodiversas del planeta (la primera en especies de aves) y, al mismo tiempo, la tercera en especies de aves amenazadas (BirdLife International, 2019; Rangel, 2005). He recorrido Colombia realizando grabaciones de los sonidos de diversos territorios colombianos. De esta manera, he presenciado los universos acústicos de otras especies y entidades. Esta riqueza sonora ha sido crucial en mi práctica artística durante los últimos 15 años. De igual manera, he buscado movilizar mis presentaciones *musicales* por fuera de los espacios urbanos, hacia entornos donde las intrincadas relaciones sonoras entre el ser humano y *lo demás* son más evidentes.

De este modo, he tenido la oportunidad de realizar diferentes eventos en el “Templo del Tiempo”, ubicado en el cañón del Río Claro, Antioquia, y en la “Reserva Acaime”, en el Valle de Cocora, Quindío. Considero importante compartir la oportunidad de vivir y convivir con estos sonidos en sus territorios; así, la experiencia sensorial no se fragmenta y la riqueza auditiva se encuentra acompañada por la abundancia sensorial de estos espacios.

En suma, el diseño y la construcción de las diferentes versiones de la flauta de agua no solo están enmarcados por unas inquietudes estéticas y técnicas individuales, sino también están profundamente relacionados con las inquietudes disciplinares descritas y con los contextos culturales y territoriales detallados. Desde esta Colombia colonial, multicultural y biodiversa, me aventuré a soñar, construir, diseñar, interpretar y patentar este instrumento.

Apuesta instrumental acústica por los continuos

Para finalizar este artículo, voy a detallar por qué considero que *Je Akayuna* puede ser una apuesta instrumental acústica por los continuos y cómo esto se relaciona con los potenciales usos sociales del instrumento. Es importante reiterar aquí que la flauta de agua es un instrumento muy reciente que todavía no se ha producido industrialmente. Además, su construcción artesanal no se ha expandido por fuera de mi entorno personal. Esto hace que el análisis del alcance social de este instrumento todavía se encuentre muy limitado.

Continuo constructor/creador/intérprete musical

Es posible proyectar a la flauta de agua en múltiples instancias *performativas*, desde la iniciación musical, hasta los espacios profesionales. Asimismo, la flauta de agua puede ser un instrumento artesanal de bajo costo —construido originalmente en PVC—, y esto permite llevar su construcción a las aulas musicales.

Incorporar la fabricación y el diseño de instrumentos en los procesos de aprendizaje musical puede hacer de estos espacios entornos educativos atractivos. De esta manera se fomenta “la encarnación del instrumento, la co-evolución con el instrumento, y la auto-transformación, que inducen una experiencia enriquecedora” (Matsunobu, 2013, p. 198). En otras palabras, la flauta de agua puede promover la reintegración de los roles musicales, sobre todo si se fomenta —conjuntamente— la creación musical, su construcción y su interpretación en esas mismas instancias educativas.

Desde la práctica de la construcción instrumental experimental, se pueden materializar y fijar nuevas características de un sistema musical, entrelazando desde un principio el oficio de la creación musical con el oficio de la construcción instrumental: “la construcción instrumental puede materializar y fijar la características básicas de un sistema musical, así como sus formas y funciones; más aún, pueden significar contenidos extramusicales” (Stockman, 1991, p. 326). Así, las interrelaciones entre el instrumento, sus sonoridades y su intérprete pueden estar profundamente entrelazadas. Esto

posibilita comprender, cuestionar y transformar los sistemas musicales —y también los contextos culturales— en los que se enmarca el instrumento.

En mi experiencia, mi oficio de músico intérprete/creador se enriqueció enormemente con el oficio de diseñar y construir un instrumento experimental. Adicionalmente, la flauta de agua tiene el potencial de sacudir la noción habitual de los instrumentos musicales acústicos, en donde son pensados como un conjunto ya establecido y finalizado.

Continuo ser humano/naturaleza en el *performance* musical en espacios no convencionales

Ahora bien, la apuesta por unos continuos no solo se centra en la reintegración de los roles musicales. Por su construcción en materiales impermeables y por sus sonoridades que semejan otras especies animales, este instrumento posibilita *performances* musicales en otros entornos diferentes a los auditorios, salas de conciertos, tarimas, estadios, etc.

La interpretación de la flauta de agua invita a retornar a los lugares y territorios donde los sonidos de las otras especies y entidades pueden volver a hilarse conjuntamente con los sonidos humanos, y donde las intrincadas relaciones sonoras entre el ser humano y *lo demás* sean más evidentes desde lo acústico: “El objeto de análisis [el instrumento musical] puede ser correlacionado con el ambiente total del evento, tomando en consideración aspectos como los estéticos, de significación, de la función del *performance*, su recepción, y los aspectos temporales y espaciales” (Johnson, 1995, p. 264).

Continuo de las alturas musicales

Je Akayuna puede producir idiomáticamente una paleta de alturas continua en un rango de dos octavas, característica inusual en los aerófonos más comunes. Como la voz humana, algunos instrumentos de cuerda frotada y otros instrumentos, esta flauta invita al intérprete y al oyente a concebir *lo musical* más allá de la paleta de 12 tonos cromática temperada.

Al estandarizarse en algunas tradiciones musicales, este temperamento facilitó las modulaciones armónicas, la afinación unificada de grandes ensambles musicales, la producción en masa de instrumentos que podían tocarse conjuntamente, etc. Sin embargo, esta normalización de las alturas puede marginalizar otras músicas y sonoridades: las inflexiones, los *glissandos*, las escalas no temperadas y las microtonalidades características esenciales de la ópera china; la música para gamelán, de Indonesia; algunos cantos de las culturas amazónicas; la música del Pacífico colombiano; las vocalizaciones de diferentes aves, ballenas, lobos y gibones, entre muchos otros ejemplos.

Continuo conceptual *ser humano/naturaleza*

Esta apuesta instrumental acústica por los continuos igualmente se sustenta en su capacidad de producir diferentes melodías convencionales y, al mismo tiempo, y como ya se ha expresado, en la posibilidad que tiene su interpretación de jugar idiomáticamente con sonoridades similares a *lo demás* (en Castaño, 2021, se puede escuchar una interpretación de la flauta en un contexto musical específico).

Así, esta flauta presenta otra manera de señalar y cuestionar las problemáticas separaciones y distinciones entre *ser humano/naturaleza* y *natura/cultura*. Los cuestionamientos a estas distinciones y separaciones han tomado fuerza en las últimas décadas en el terreno internacional al interior de discusiones desarrolladas en la filosofía, la antropología, la etnomusicología y en la ecología del comportamiento.¹¹ Estos cuestionamientos también son habituales en nuevas corrientes de pensamiento, campos de estudio y disciplinas emergentes, como el poshumanismo, el denominado “giro animal”, los *animal studies*, las geograffas animales, la biocomunicación, la zoomusicología, la ecomusicología, la biomusicología y la biosemiótica.

No obstante, la concepción del *ser humano* como una categoría radicalmente diferente a la *naturaleza* subsiste en el lenguaje y en las concepciones de nuestras sociedades cosmopolitas, en especial en las tradiciones artísticas e intelectuales occidentales. Estos imaginarios se derivan principalmente de herencias culturales como la judeocristiana y la griega, así como del pensamiento mecanicista cartesiano.

Estas separaciones limitan —tal vez innecesariamente— los campos disciplinares, tanto que muchas de sus bases conceptuales fundacionales y estructuras institucionales fueron construidas sobre la distinción entre el estudio de lo *natural* (ciencias “puras”, exactas y naturales) y lo *cultural* (ciencias sociales y humanidades). Además, estas separaciones y contraposiciones conceptuales tan marcadas, y la ambigüedad que representa sus usos, pueden ser factores que dificulten el entendimiento de nuestras realidades *naturales/humanas*, que están completamente interrelacionadas.

Seguir utilizando estos conceptos de estas maneras puede obstaculizar la búsqueda de un conocimiento integrado a las realidades que experimentamos, y probablemente sea otra de las causas de las crisis que estamos viviendo: “los mismos problemas que constituyen el Antropoceno, dan profundamente forma a nuestras maneras delimitar nuestras disciplinas académicas, áreas de investigación, y modos de representación” (Sykes, 2019, p. 7).

11 La disciplina de la ecología del comportamiento reúne diferentes tradiciones investigativas previas dedicadas al estudio de los comportamientos en las especies animales: la psicología comparativa, el estudio del comportamiento y la etología clásica (Nordell y Valone, 2014, pp. 14-18).

Y es que estas fronteras conceptuales están entretejidas con nuestros tiempos. Al respecto, el etnomusicólogo estadounidense Jim Sykes expresa, en su texto *The Anthropocene and Music Studies*, que muchas de las fronteras disciplinares de los estudios y las prácticas musicales están íntimamente entrelazadas con los discursos, los procesos y los valores que producen y facilitan una nueva época climática (2019, p. 4). Esta era es denominada por parte de la comunidad científica como el Antropoceno. Este término viene del griego ἄνθρωπος, *anthropos*, ‘ser humano’, y καινός, *kainos*, ‘nuevo’, y es propuesto como una nueva época geológica. El Antropoceno reemplaza y sucede al Holoceno, que corresponde al actual periodo cuaternario de la historia terrestre (Wikipedia, 2024). El término fue formalmente introducido en la discusión científica y ambiental por el climatólogo Paul Crutzen en el año 2000, y representa la noción de que los seres humanos se han convertido en la principal fuerza geológica emergente que afecta el futuro del sistema terrestre (Foster, 2016, p. 9).

Por su parte, la ecofeminista estadounidense Donna Haraway evita referirse a nuestra época actual con este término. Ella prefiere la expresión “Chthulú-ceno”, pues considera que es una manera más adecuada para señalar que en nuestros días lo humano y lo no humano están inevitablemente entretejidos en prácticas tentaculares. Toma prestado este nombre de una especie de araña, la *Pimoa chtulhu*, que habita en California. Este nombre, a su vez,

[...] deriva del griego antiguo *khthonios*, de la tierra, y de *khthōn*, tierra. Estas prácticas tentaculares son entendidas desde el latín *tentaculum*, que significa sensor, o sensible, y *tentare*, sentir o intentar. Las culturas occidentales ya no pueden imaginar a sí mismas como individuos y sociedades de individuos en historias exclusivamente humanas. “¡Seguramente un tiempo tan transformador en la Tierra no debe llamarse Antropoceno!”. (Haraway, 2016, pp. 30-31)

Además, recientemente vivimos una coyuntura de salud pública muy delicada: la pandemia global producida por el COVID-19, que puso aún más en evidencia nuestra fragilidad como especie, y la necesidad, cada vez más imperativa, de comprender de todas las maneras posibles —en este caso particular desde una apuesta instrumental acústica—, que estamos entretejidos no solo *entre* humanos, sino también *con lo demás*:¹² lo que llamamos “otro”, que igualmente somos, que nos rodea, habita y transforma. Es urgente reconstruir visiones holísticas del conocimiento desde la interdisciplinariedad y el diálogo respetuoso de saberes, y así aportar a las búsquedas científicas, académicas y artísticas desde diferentes lugares y perspectivas, y a partir de ahí buscar transformar nuestras realidades vitales.

12 ...y lo de menos, no sobra decir para incluir la microbiota y las partículas fundamentales que nos constituyen.

Así, *Je Akayuna* es una apuesta instrumental acústica por los continuos: quiere reintegrar los diferentes roles de constructor/creador/intérprete en un continuo, invitar al *performance* musical en otros espacios no convencionales, donde haya un continuo con lo otro que suena, ofrecer otra paleta de alturas continua más allá del temperamento igual, y proponer un continuo de sonoridades entre lo humano y lo demás desde sus sonoridades, que nos recuerdan sensorialmente el continuo ser humano/naturaleza.

Con esta flauta quiero partir desde ese vasto *pluriverso* que representa la *música*, lo *musical* y los *instrumentos musicales*, para conectarnos con otros humanos, y también con *lo demás*, y de este modo actualizar “el respeto hacia la Alteridad y la Tierra, necesario para combatir el Antropoceno” (Sykes, 2019, p. 10). Y es que un instrumento musical es un objeto que puede llegar a tener un gran ascendente cultural: “el hecho de que los instrumentos musicales por diseño y definición se produzcan para crear sonido organizado por humanos les proporciona una poderosa dimensionalidad multisensorial que no está presente en muchos otros objetos de la cultura material” (Dawe, 2011, p. 196).

Referencias

- Allen, S. Aaron y Dawe, K. (2016). Ecomusicologies. En A. S. Allen y K. Dawe (Eds.), *Current directions in ecomusicology. Music, culture, nature* (pp. 1-15). Routledge Taylor & Francis Group.
- Anmelder, G. (1992). Wasser flute (Deutsches Patentamt Patent DE 4209311 A 1). <https://patents.google.com/patent/US1119954A/en>
- Bates, E. (2012). The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363-395. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363>
- BirdLife International. (2019). *Country profile: Colombia*. <https://datazone.birdlife.org/country/colombia>
- Castaño Ramírez, S. (2018). *Flauta de agua amarilla* [Video recording]. https://80cp.short.gy/Articulo_Je_Akanuya_La_Flauta_de_Agua_2024_Flauta_de_Agua_Amarilla
- Castaño Ramírez, S. (2021). *Paleta sonora de la Flauta de Agua-Je Akayuna* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=H2It_B_4m1A&t=88s
- Catchpole, C. K. y Slater, P. J. B. (2008). *Bird song: Biological themes and variations* (2nd ed). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511754791>

- Christie, F. y Christie, M. Y. (2013). Combination pitched flute (Canada Patent CA2631599C). <https://patents.google.com/patent/CA2631599C/en?q=CA2631599C>
- Darwin, C. (1871). *The descent of man and selection in relation to sex*. Murray.
- Dawe, K. (2011). The cultural study of musical instruments. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (2.ª ed., pp. 195-205). Routledge. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=9c33daf1c00477d7e6b4f470daab33a9>
- Doolittle, E. (2007). *Other species counterpoint. An investigation of the relationship between human music and animal songs*. Princenton University.
- Doolittle, E. (2008). Crickets in the concert hall: A history of animals in western. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/94/crickets-in-the-concert-hall-a-history-of-animals-in-western-music>
- Doolittle, E. L., Gingras, B., Endres, D. M. y Fitch, W. T. (2014). Overtone-based pitch selection in hermit thrush song: Unexpected convergence with scale construction in human music. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111(46), 16616-16621. <https://doi.org/10.1073/pnas.1406023111>
- Feld, S. (2013). *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression* (3er. edition). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv113180h>
- Foster, J. B. (2016). Foreword. *En Facing the Anthropocene: Fossil capitalism and the crisis of the earth system* (pp 9-17). NYU Press.
- Gill, D. y Gahr, M. (2002). The honesty of bird song: Multiple constrains for multiple traits. *Trends in Ecology and Evolution*, 17(3), 133-140. [https://doi.org/10.1016/S0169-5347\(02\)02410-2](https://doi.org/10.1016/S0169-5347(02)02410-2)
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Izarra, A., Schachter, D., Luna, F. E., Londoño López, F. C., Oliver, J., Noya, Mi., Castro, O. y Rodríguez Leal, L. G. (2012). *Canto electroacústico: Aves latinoamericanas en una creación colaborativa*. Ariel. https://www.researchgate.net/publication/326467317_Canto_electroacustico_las_aves_latinoamericanas_en_una_creacion_colaborativa

- Johnson, H. M. (1995). An ethnomusicology of musical instruments: Form, function, and meaning. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 26(3), 257-269. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:4cff99eb-19c6-436e-b71c-f2294ff2df50>
- Kartomi, M. J. (1990). *On concepts and classifications of musical instruments*. University of Chicago Press.
- Keller, M. S. (2012). Zoomusicology and ethnomusicology: A marriage to celebrate in heaven. *Yearbook for Traditional Music*, 44, 166-183. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.44.0166>
- Mâche, F.-B. (1992). *Music, myth and nature or the dolphins of arion*. Taylor & Francis
- Martinelli, D. (2009). *Of birds, whales, and other musicians: An introduction to zoömusicology*. University of Scranton Press.
- Matsunobu, K. (2013). Instrument-making as music-making: An ethnographic study of *shakuhachi* students' learning experiences. *International Journal of Music Education*, 31(2), 190-201. <https://doi.org/10.1177/0255761413486858>
- Mundy, R. (2009). Birdsong and the image of evolution. *Society & Animals*, 17(3), 206-223. <https://www.animalsandsociety.org/wp-content/uploads/2015/11/mundy.pdf>
- Mundy, R. (2018). *Animal musicalities*. Wesleya University Press.
- Navarro Ortega, A. D., Flores Escobosa, I. y Rosselló Bordoy G. (Eds.). (2006). *Del rito al juego: juguetes y silbatos de cerámica, desde el Islam a la actualidad*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Nettl, B. (2005). The art of combining tones: The music concept. En *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts* (2nd ed., pp. 26-37). University of Illinois Press.
- Nollman, J. (2002). *The man who talks to whales. The art of interspecies communication*. Sentient Publications.
- Nollman, J. (2008). Getting Into the Groove. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12), 1-6. <https://www.sibetrans.com/trans/article/96/getting-into-the-groove>
- Nordell, S. E. y Valone, T. J. (2014). *Animal behavior. Concepts, methods, and applications*. Oxford University Press.

- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
- Ochoa Gautier, A. M. (2016). Acoustic multinaturalism, the value of nature, and the nature of music in ecomusicology. *Boundary 2*, 43(1), 107-141. <https://doi.org/10.1215/01903659-3340661>
- Pérez de Arce, J. (2004). Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispanicas de los Andes. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, (9), 9-34. <http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol9-1.pdf>
- Rangel, J. O. (2005). La biodiversidad de Colombia. *Palimpsestvs*, (5). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/8083>
- Rothenberg, D. (2005). *Why bird sings: A journey into the mystery of bird song*. Basic Books.
- Rothenberg, D. (2008a). *Thousand mile song. Whale music in a sea of sound*. Basic Books.
- Rothenberg, D. (2008b). To wail with a whale anatomy of an interspecies duet. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). <https://www.sibetrans.com/trans/article/97/to-wail-with-a-whale-anatomy-of-an-interspecies-duet>
- Rothenberg, D. (2014). *Bug music. How insects gave us rhythm and noise*. Picador.
- Rothenberg, D., Roeske, T. C., Voss, H. U., Naguib, M. y Tchernichovski, O. (2014). Investigation of musicality in birdsong. *Hearing Research*, 308, 71-83. <https://doi.org/10.1016/j.heares.2013.08.016>
- Russolo, L. (1913). *El arte de los ruidos*. Centro de Creación Experimental.
- Sánchez, P. M. (1997). Juguetes y silbatos infantiles de época nazarí. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 46, 183-205. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meaharabe/article/view/14512>
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.
- Seeger, A. (2016). Natural species, sounds, and humans in lowland South America: The Kĩsêdjê/Suyá, their world, and the nature of their musical experience. En A. S. Allen y K. Dawe (Eds.), *Current directions in ecomusicology. Music, culture, nature* (pp. 89-98). Routledge Taylor & Francis Group.

- Seidman, M. (2010). Acoustically pleasing headjoint stopper for a transverse flute (United States Patent US20100018380A1). <https://patents.google.com/patent/US20100018380A1/en?q=US20100018380>
- Shankar, S. Day. (2016). Continuous pitch wind musical instrument and a composite string instrument (US Patent Office Patent US 9,412,343 B2). <https://patents.google.com/patent/US9412343B2/en>
- Silvers, M. (2020). Attending to the nightingale: On a multispecies ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 64(2), 199-224. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.2.0199>
- Sonidos de América. (2011). Alfredo Najarro Akasiete—constructor instrumentos prehispánicos [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EdBHM7YYCtg&t=15s>
- Sonidos de América. (2017). Galeria de sonidos—Objetos sonoros precolombinos, Museo MAAC Guayaquil [Video]. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=lJNhRyH93Yg>
- Stockman, D. (1991). Interdisciplinary approaches to the study of musical communication structures. En B. Nettl y P. Bohlman (Eds.), *Comparative musicology and anthropology of music: Essays on the history of ethnomusicology*. (pp. 318-341). The university of Chicago Press.
- Sykes, J. (2019). The Anthropocene and Music Studies. *Ethnomusicology Review*, 22(1), 4-21. https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/sites/default/files/sykes_0.pdf
- Taylor, H. (2010). Blowin' in birdland: Improvisation and the Australian pied butcherbird. *Leonardo Music Journal*, 20, 79-83. <https://www.hollistaylor.com/ewExternalFiles/Blowin%20in%20Birdland.pdf>
- Taylor, H. (2013). Connecting interdisciplinary dots: Songbirds, 'white rats' and human exceptionalism. *Social Science Information*, 52(2), 287-306. <https://doi.org/10.1177/0539018413477520>
- Taylor, H. (2017). *Is Birdsong Music?: Outback encounters with an Australian songbird*. Indiana University Press. <https://muse.jhu.edu/book/51905>
- Taylor, H. y Lestel, D. (2011). The Australian pied butcherbird and the nature-culture continuum. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 5(1), 57-83. <https://www.hollistaylor.com/ewExternalFiles/The%20Australian%20pied%20butcherbird.pdf>
- TTPM. (2015). *Water flutes from Alex Toys* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aZP8Ajq9Qv4>

Vetter, R. (2022). *Slide whistle*. Grinnell College Musical Instrument Collection. Grinnell College Libraries. <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/2925>

Wallin, N. L., Merker, B. y Brown, S. (2001). An introduction to evolutionary musicology. En *The origins of music*. (pp. 3-24) MIT Press. https://neu-roarts.org/pdf/origins_intro.pdf

Wikipedia. (2024). *Antropoceno*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Antropoceno&oldid=159294039>

Xólotl, N. (2016, marzo 29). *Breve recorrido sobre el concepto de paisaje sonoro.(1 de 2)*. Laboratorio de Música Libre. <https://laboratoriode musicalibre.wordpress.com/2016/03/29/breve-recorrido-sobre-el-concepto-de-paisaje-sonoro/>

徐登峰. (2007). Water flute (China Patent CN2864899Y). <https://patents.google.com/patent/CN2864899Y/en>

Para citar este artículo: Castaño Ramírez, S. (2023). *Je Akanuya*, la flauta de agua de émbolo y campana-embudo. Una apuesta instrumental acústica por los continuos. *Artes La Revista*, 22(29), 42-66.

Título: *Bodegón de montaña*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2023

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



LOS PARADIGMAS DE LA ESCRITURA Y LA ORALIDAD EN LA MÚSICA, Y SUS IMPLICACIONES EN LA EDUCACIÓN MUSICAL

**The paradigms of writing and orality in music, and their
implications in music education**
**Os paradigmas da escrita e da oralidade na música e as suas
implicações para a educação musical**

Bernardo Cardona Marín

Magíster en Música de la Universidad Eafit, profesor Asociado de la
Universidad de Antioquia

bernardo.cardona@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0001-5225-5115>

Juan Sebastián Ochoa Escobar

Doctor en Ciencias Sociales y Humanas, docente de la Universidad de Antioquia

juan.ochoa5@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-2218-5061>

Resumen

Históricamente, la educación musical hegemónica a nivel global ha estado centrada en la música clásica occidental. Colombia no ha sido ajena a esto. La educación musical en el nivel ámbito universitario ha tendido a reproducir esas lógicas heredadas principalmente del modelo de conservatorio europeo. Sin embargo, en las últimas décadas, al igual que está ocurriendo en otros países de Latinoamérica y en diferentes escuelas en Estados Unidos y Europa, se ha producido un importante giro en muchos de los programas universitarios de música en el país, consistente en abrir espacios para la formación en otros tipos de músicas, en particular en músicas populares. Sin embargo, la emergencia de este nuevo giro incluyente

no ha estado exenta de tensiones. Una de ellas tiene que ver con la forma de etiquetar o nombrar a los estudiantes y programas que hacen parte de esta nueva línea de formación, diferenciando así entre músicos populares y músicos clásicos. El argumento del texto es que existen, al menos, dos grandes paradigmas en la forma de hacer, pensar, concebir y enseñar las músicas: uno enmarcado en las lógicas de la escritura y otro en las lógicas de la oralidad, y que la música clásica tiende a acercarse al primero, mientras que las músicas populares tienen una inclinación más cercana al segundo. El texto presenta una propuesta teórica en la que detalla y explica estos dos paradigmas y sus implicaciones en la educación musical universitaria, y muestra la importancia de comprenderlos y nombrarlos.

Palabras clave: educación multicultural, educación musical, música de tradición escrita, música de tradición oral, músicas populares.

Abstract

Historically, hegemonic music education at the global level has been centered on Western classical music. Colombia has been no stranger to this. Music education at the university level has tended to reproduce those logics inherited mainly from the European conservatory model. However, in recent decades, as is happening in other Latin American countries and in different schools in the United States and Europe, there has been an important shift in many of the university music programs in the country, consisting of opening spaces for training in other types of music, particularly popular music. However, the emergence of this new inclusive turn has not been free of tensions. One of them has to do with the way of labeling or naming the students and programs that are part of this new line of training, thus differentiating between popular musicians and classical musicians. The argument of the text is that there are, at least, two great paradigms in the way of making, thinking, conceiving and teaching music: one framed in the logic of writing and the other in the logic of orality, and that classical music tends to approach the former, while popular music is closer to the latter. The text presents a theoretical proposal in which it details and explains these two paradigms and their implications in university music education, and shows the importance of understanding and naming them.

Keywords: multicultural education, music education, music of written tradition, music of oral tradition, popular music.

Resumo

Historicamente, a educação musical hegemónica a nível global tem-se centrado na música clássica ocidental. A Colômbia não foi alheia a este facto. O ensino da música a nível universitário tendeu a reproduzir estas lógicas herdadas principalmente do modelo dos conservatórios europeus. No entanto, nas últimas décadas, à semelhança do que está a acontecer noutros países da América Latina e em diferentes escolas dos Estados Unidos e da Europa, verificou-se uma mudança importante em muitos dos programas universitários de música no país, abrindo espaços para a formação noutros tipos de música, em particular na música popular. No entanto, o surgimento dessa nova vertente inclusiva não tem sido isento de tensões. Uma delas tem a ver com a forma de rotular ou nomear os alunos e programas que fazem parte dessa nova linha de formação, diferenciando assim

músicos populares e músicos eruditos. O argumento do texto é que existen pelo menos dois grandes paradigmas na forma de fazer, pensar, conceber e ensinar música: um enquadramento nas lógicas da escrita e outro nas lógicas da oralidade, e que a música erudita tende a estar mais próxima do primeiro, enquanto a música popular está mais inclinada para o segundo. O texto apresenta uma proposta teórica na qual detalha e explica esses dois paradigmas e suas implicações na educação musical universitária, e mostra a importância de compreendê-los e nomeá-los.

Palavras-chave: educação multicultural, educação musical, música de tradição escrita, música de tradição oral, música popular.

Introducción

Históricamente, la educación musical hegemónica a nivel global, en especial en entornos formales de aprendizaje como son los conservatorios y las universidades, ha estado centrada en la música clásica occidental. Como ya han mostrado muchos y muy diversos autores, entre los que podemos destacar a Bruno Nettl en *Heartland Excursions* (1995), o Henry Kingsbury en su importante etnografía de escuelas de Música, publicada como *Music, Talent and Performance* (1988), se trata de una educación enfocada en un repertorio canónico, que centra su estudio en decodificar e interpretar partituras, y que tiene unas dinámicas de enseñanza-aprendizaje y una configuración de juicios de valor estéticos particulares.

Colombia no ha sido ajena a esto. La educación musical en el nivel universitario ha tendido a reproducir esas lógicas heredadas principalmente del modelo de conservatorio europeo, lo cual se puede rastrear fácilmente en la historia de las carreras de Música en universidades públicas como la Universidad Nacional en Bogotá, la Universidad del Valle en Cali o la Universidad de Antioquia en Medellín, por mencionar apenas unos ejemplos.

Sin embargo, en las últimas décadas, al igual que está ocurriendo en otros países de Latinoamérica y en diferentes escuelas en Estados Unidos y Europa, se ha producido un importante giro en muchos de los programas universitarios de Música en el país, consistente en crear espacios para la formación en otros tipos de músicas. Inicialmente, el espacio se abrió sobre todo para programas o énfasis en *jazz* (otra música hegemónica ya no posicionada desde Europa, sino desde Estados Unidos),¹ pero en los últimos años se

1 La inclusión del *jazz* dentro de las opciones de formación musical universitaria, si bien corresponde a una apertura que es importante resaltar, ha resultado también problemática, en tanto en buena medida ha adoptado criterios de valor semejantes a los que se usa para la música clásica, pero adaptándolos a su género. Es decir, el *jazz* tuvo que pasar por un proceso de elitización y sofisticación, así como adoptar discursos de superioridad frente a otras músicas, lo cual le facilitó su aceptación como música válida de estudio en entornos universitarios. Para profundizar en este proceso a nivel global, véase Tomlinson (1991). Para una aproximación al tema específicamente en Colombia, véase Ochoa (2011).

amplió el panorama y se está comenzando a generar opciones de estudio en otro tipo de músicas populares, tanto las populares-masivas (aquellas que circulan ampliamente por los medios de comunicación y las industrias culturales) como las populares-tradicionales (aquellas que, aunque sean rurales o urbanas, presentan poco o ningún proceso de masificación mediaticizada). Estas dos últimas músicas habían sido con frecuencia invisibilizadas, negadas o subvaloradas por la educación musical formal.²

Es sobre este nuevo giro incluyente en la educación musical en el que nos queremos centrar en este texto, planteando la discusión específicamente a partir de las propuestas curriculares que un grupo de profesores hemos venido realizando en la carrera de Música de la Universidad de Antioquia. El giro consiste en expandir la formación musical universitaria a cualquier tipo de música, tanto las habituales músicas clásicas occidentales —que, para efectos de sencillez y claridad, llamamos aquí músicas “clásicas”—, como las músicas populares. Se trata de una apuesta ética y política por una justicia epistémica, por un reconocimiento de la diversidad y del entorno multicultural en el que estamos y al que debemos responder.

Como parte de este giro incluyente, en agosto de 2023 comenzó, en la carrera de Música de la Universidad de Antioquia, una nueva línea de estudio de instrumento basada en músicas populares, que se suma a una ya existente carrera de Canto Popular (que está cumpliendo 11 años de existencia, y en la que se estudian tanto músicas populares-tradicionales como populares-masivas), así como a la posibilidad de estudiar instrumentos tradicionales de cuerdas pulsadas, como el tiple y la bandola, que ya lleva varios años de trayectoria. Así, en esta nueva línea, se están formando, en el momento, flautistas, bajistas, guitarristas, pianistas y percusionistas, quienes orientan su formación en las músicas populares.

Sin embargo, para el caso del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia, la emergencia de este nuevo giro incluyente no ha estado exenta de tensiones. Una de ellas tiene que ver con el modo de etiquetar o nombrar a los estudiantes y programas que hacen parte de esta nueva línea de formación. Por ejemplo, una vez que tenemos guitarristas y flautistas que se están formando en músicas populares, en la cotidianidad han surgido términos como “guitarra popular”, o “flautista popular”, lo cual hace aparecer, por necesidad comunicativa, su contraparte: “guitarra clásica” o “flautista clásico”. Estas etiquetas, “clásico” y “popular”, han generado malestar entre algunos colegas que prefieren no establecer distinciones

² Esta conceptualización de música popular en dos vertientes, lo popular-masivo y lo popular-tradicional, la tomamos del desarrollo teórico propuesto por Ochoa (2018, pp. 33-40). Por lo tanto, a lo largo del texto usamos el término “música popular” para referirnos tanto a la vertiente masiva como a la tradicional, y hacemos la distinción solo en los casos en los que sea necesario diferenciarlos.

terminológicas entre unos y otros, y que abogan más bien por pensar al músico como “universal”, como alguien que simplemente hace “música”.

No es este el espacio para discutir por qué la música no es un lenguaje universal, lo cual ya ha sido bastante cuestionado desde disciplinas como la etnomusicología y los estudios de músicas populares.³ Lo que queremos resaltar en este texto es la necesidad de, primero, comprender que hay diversas maneras de ser músico y, segundo, conocer, de forma general, en qué consisten dichas maneras. Nuestra tesis es que existen, al menos, dos grandes paradigmas en el modo de hacer, pensar, concebir y enseñar las músicas: uno enmarcado en las lógicas de la escritura y otro en las lógicas de la oralidad, y que mientras la música clásica tiende a acercarse al primero, las músicas populares, especialmente las populares-tradicionales, tienen una inclinación más cercana al segundo.

A continuación presentamos las principales diferencias que implican los paradigmas de la escritura y de la oralidad en el hacer, valorar y vivir las músicas.

Los paradigmas de la escritura y la oralidad

Entendemos el término “paradigma” de forma semejante a como lo planteó el historiador y filósofo de la ciencia Tomas Kuhn en su reconocida obra *La estructura de las revoluciones científicas* (2004), esto es, como un sistema global de creencias, principios, valores, modos de conocer, de percibir y de juzgar la realidad. Asumimos la noción de *paradigma* porque comprendemos que el giro incluyente implica, más que la aceptación de unos repertorios que habían sido históricamente negados, y esto es lo más relevante, la inclusión de unas maneras diversas de hacer, pensar, concebir y valorar la música. Como decía Eliécer Arenas en su conferencia en el reciente 7.º Congreso Nacional de Música en Bogotá, tanto o más importante que plantearse qué música se hace, se trata es de plantearse cómo se hace (Arenas, 2023). Así, la aparición de las músicas populares en la educación formal, más que una apertura a nuevos repertorios, lo que entraña es un cambio en cómo acercarse a las distintas músicas, cómo hacerlas y cómo valorarlas.⁴

Teniendo claro que las distintas músicas tienen historias, repertorios, técnicas, teorías y formas de enseñanza diferentes, podemos agrupar la enorme diversidad musical en dos paradigmas de abordaje que coexisten: el primero es el *paradigma escritural*, que predomina en la formación musical enfocada

3 Para una aproximación a esta discusión, véanse Nettle (2005), Ospina (2020) y Mendivil (2016).

4 Ya Eliécer Arenas (2016) había planteado que el aspecto más relevante para incorporar las músicas populares en la formación académica es incluir no tanto sus repertorios, sino más bien las lógicas de la oralidad, en cuanto difieren de las lógicas escriturales que son las dominantes en la formación convencional. En este texto nos alineamos con esa postura y profundizamos en mostrar en qué consisten estos paradigmas y cómo se presentan en diversas músicas.

en la música clásica, y el otro es el *paradigma oral*, que prima en el mundo de las músicas populares, especialmente en las populares-tradicionales.

Para establecer esta distinción, nos basamos principalmente en dos fuentes: el libro *Oralidad y escritura* de Walter Ong (1987), que es pionero en el tema y lo aborda desde la lingüística y la historia de la literatura, y el artículo “Oralidad y escritura en el texto musical”, de Juan Francisco Sans (2001), el cual parte de las ideas de Ong y las contextualiza al caso específico de la música. Así mismo, ampliamos algunas de las ideas del texto de Sans con base en investigaciones que han abordado los procesos de enseñanza-aprendizaje de diferentes músicas de tradición oral. Igualmente, desde la musicología, se han abordado las implicaciones de la escritura para las músicas académicas, y desde los estudios de músicas populares y la etnomusicología se encuentran algunas reflexiones sobre las lógicas de la oralidad en las músicas populares-masivas y populares-tradicionales. Lo que planteamos ahora es una mirada global y en paralelo de estas lógicas, para construir un modelo teórico de análisis y aproximación a las músicas.

Si bien, en la práctica, un género musical, o incluso una pieza u obra, puede usar elementos de ambos paradigmas y combinarlos de diversas formas, con múltiples cruces, diálogos y matices, para efectos analíticos y expositivos los presentamos como opuestos contrastantes. En la Tabla 1 mostramos los elementos que consideramos principales para comprender las características y diferencias entre los dos paradigmas.

Tabla 1. Paralelo entre los paradigmas de la escritura y de la oralidad

Paradigma de la escritura	Paradigma de la oralidad
La partitura, como encarnación de la obra, es el principal objeto de estudio	La partitura es una herramienta (muchas veces se omite)
Se valora especialmente la habilidad de lectura musical	Se valora especialmente el desarrollo del oído y la intuición
La interpretación se basa en el texto (partitura)	Gran importancia de la improvisación en la interpretación
Es común la interpretación solista	Es inusual la interpretación solista
Especialización en un instrumento	Interpretación de múltiples instrumentos
La técnica se piensa única	La técnica se comprende múltiple (técnicas)
El aprendizaje va del maestro al aprendiz	El aprendizaje circula entre los distintos actores: conocedores, aprendices y pares
Se privilegia estudiar solo	Se privilegia estudiar en grupo
Clara separación entre intérprete, arreglista y compositor	No hay separación clara entre intérprete, arreglista y compositor
Ontología gruesa de la obra musical	Ontología delgada de la obra musical
Se valora la música como objeto	Se valora la música como proceso
Se valora el desarrollo discursivo	Repetitivo y formulaico*
El público es pasivo	El público es participativo

* Con el término “formulaico” nos referimos a que está construido a partir de fórmulas o patrones preestablecidos.

A continuación abordamos cada una de estas duplas en paralelo, con el propósito de explicar los extremos del modelo analítico, lo que nos permitirá comprender tanto las diferencias fundamentales como las posibles confluencias entre ambos paradigmas.

Partitura y obra

En el ámbito de la tradición escrita, el concepto de *obra* ocupa el lugar privilegiado.⁵ Lo que se debe estudiar idealmente son las obras consideradas “maestras”, por medio de la partitura. Esta última aparece ya en el proceso creativo cuando se consigna el texto musical. La labor del intérprete consiste en transmitir al oyente el mensaje codificado en la partitura, siguiendo las reglas de interpretación específicas del correspondiente estilo, preferiblemente a través del aporte de una propuesta interpretativa propia, pero absteniéndose de modificar, alterar o distorsionar el mensaje. Así, la obra musical se asimila a la partitura: es esta la que garantiza que la interpretación sea la correcta, o “exacta”, como propone Leonard Bernstein en su conferencia televisada *¿Qué es la música clásica?* (véase Pardo, 2018).

En el paradigma de la oralidad no se suele hacer uso de la partitura para los procesos creativos, el aprendizaje, el montaje ni la ejecución (Sans, 2001). Se acostumbra a usar notaciones diversas para percusión, tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada, diferentes símbolos para los acordes, y en notación convencional, líneas melódicas guías que dan mucho margen de libertad. En estos casos es difícil hablar de “obra” en el mismo sentido de la tradición escrita, ya que puede haber muchas versiones muy distintas de una misma canción o pieza, y ninguna de estas versiones puede ser considerada incorrecta. Los músicos que las crean no pretenden ser fieles a una versión anterior; por el contrario, buscan expresar su propia voz, y para ello introducen cambios que no necesariamente tienen que quedar consignados en partitura.

Lectura y oído

Ya que la partitura es un texto, para el músico de tradición escrita la habilidad lectora es una ventaja que le permite aprender y montar un mayor volumen de obras en menor tiempo. La habilidad lectora incluye la aplicación de los conocimientos teóricos adquiridos en su formación musical.

⁵ Desde hace al menos tres décadas, en la musicología y la filosofía de la música se ha venido debatiendo acerca de cuándo y cómo surgió el concepto de *obra* en el pensamiento musical europeo, así como el rol central que tuvo el desarrollo de la notación musical en ese proceso. Steingo (2014) hace un recuento de esa discusión y propone nuevas interpretaciones respecto a esa cronología.

En los ámbitos donde prima la oralidad, la habilidad lectora suele ser relevante solo en algunos contextos y casos particulares donde hay arreglos o material musical altamente predeterminado. Por ejemplo, suele ser una ventaja para los músicos que tocan instrumentos de viento o cuerdas frotadas en estudios de grabación o en grandes bandas, donde hay un alto volumen de producción.

Pero dado que muchos músicos populares no suelen usar partitura y basan su formación en las lógicas de la oralidad, para estos la ventaja radica principalmente en tener habilidades auditivas, armónicas, de fraseo, de forma y de textura, sin tener necesariamente formación teórica. En otras palabras, se valora a la persona que tiene intuición musical, “conocimiento tácito” de la teoría (Green, 2001, p. 97), o “conocimiento en la acción” (Arenas, 2009, p. 12).

Maestro y pares

En la formación instrumental que se imparte bajo el modelo de conservatorio, el maestro es una figura central, es el portador del conocimiento para transmitirlo a sus aprendices, y es el que determina cómo es la manera “correcta” de interpretar los textos (las partituras) (Nettl, 1995). Su tarea consiste en saber cuáles ejercicios y repertorios se deben seleccionar, y asignarlos al alumno, quien los trabaja individualmente y lleva a la clase el resultado de su trabajo, momento en que el profesor evalúa, corrige y de nuevo asigna las tareas individuales más adecuadas para un óptimo desarrollo instrumental. En este modelo se valora especialmente el nombre del maestro; incluso, existe un modelo de clase maestra, en el cual los concertistas internacionales ejercen la enseñanza por intermedio de profesores asistentes, quienes están a cargo de la preparación consuetudinaria del estudiante, para que en su momento el maestro principal evalúe los aprendizajes.

En las músicas de la oralidad, al no haber un texto para seguir, el conocimiento se construye mancomunadamente, en encuentros o ensayos, por medio de la interacción con amigos y pares. El aprendizaje puede ser dirigido por un par o puede darse en grupo, sin una persona guía específica, a partir de un *proceso de enculturación*, es decir, un proceso de inmersión en la cultura musical a partir de vivirla y experimentarla, no necesariamente siempre de forma consciente (Green, 2001). Esto se da en ámbitos tan distintos como la música *rock* o la salsa, y es elemento común a muchas músicas populares-tradicionales, como la chirimía chocoana, las bandas de viento sabaneras, o la música de flautas caucanas y del sur del Huila, entre muchas otras.

Para el caso del *rock*, por ejemplo, un integrante de una banda puede mostrar un acorde a otros integrantes, o alguien puede escuchar y observar cómo rasguea un compañero durante un ensayo —sin que quien toca tenga conciencia de que hay alguien aprendiendo—, o en un encuentro casual fuera de ensayo se comenta y analiza el sonido particular de cierto grupo (Green, 2001, p. 76).

Como lo explica Carlos Miñana en el caso de las flautas caucanas (1988), en los momentos musicales de las ceremonias, “a los niños les dan unas maracas o una carrasca”, con lo cual “aprenden el pulso”. A medida que crecen, aprenden el redoblante o caja, y después la aún más compleja tambora, donde “toca improvisar, desplazar acentos, jugar con las intensidades, con los apagados en el parche, combinar la tímbrica del palo sobre el aro con la del mazo sobre el cuero”. Ahí el joven, quien lleva años oyendo las melodías, puede tomar la flauta y “segundear” con bordoneos sencillos al principio, luego haciendo segundas cada vez más elaboradas. Estos “segundeos” requieren una atención concentrada hacia la primera flauta, de modo que con el transcurso del tiempo se aprenden las melodías y se puede pasar a ser flautista primero (Miñana, 1988, pp. 79-80).⁶

La técnica y las múltiples técnicas

El dominio del repertorio canónico, basado en lo escritural, requiere un alto desarrollo en la técnica de ejecución instrumental, la cual se asocia con el estudio de manuales y métodos (textos) consistentes principalmente en ejercicios de producción de sonido, escalas y arpeggios. Se suele pensar que hay *una* técnica, o un conjunto de técnicas básicas, necesarias y suficientes para abordar el repertorio “universal”.⁷

Las músicas de tradición oral se distinguen por la no uniformidad técnica, por lo que encontramos en ellas multiplicidad de aproximaciones técnicas tanto a los instrumentos como al manejo de la voz. Precisamente el hecho de que no hay que respetar una versión “original” de las obras implica que no hay que mantener técnicas empleadas previamente. Tampoco tiene mucho sentido hablar de “técnicas defectuosas” (excepto por aquellas que generen lesiones físicas al intérprete). Por ejemplo, no se puede juzgar *a priori* que

6 Para el caso de la chirimía chocona, véase Valencia (2010), y para las bandas sabaneras o “pelayeras”, Yepes y Carbó (2017).

7 Hay un conjunto de otras técnicas que aparecen en muchas obras académicas de los siglos XX y XXI: las llamadas “técnicas extendidas”, que pueden ser definidas como técnicas de ejecución no convencionales (o al menos no convencionales en el repertorio canónico). Lo mismo se puede decir de otra corriente exploratoria no convencional: la música antigua, cuyas técnicas vienen siendo exploradas y aplicadas con el fin de acercarse, en la medida de lo posible, a los estilos interpretativos originales. No obstante, los repertorios que usan estas técnicas no se incluyen con frecuencia en la educación musical, tienen una presencia marginal en ámbitos académicos.

el acompañamiento con técnica de guitarra clásica que hace Joaquín Clerch a Silvio Rodríguez en su versión de la canción *Interludio* de César Portillo de la Luz (véase Rodríguez, 2014), sea superior al acompañamiento que el propio compositor hace para sí mismo usando solo el dedo pulgar (véase Ganem, 2018): cada acompañamiento es el mejor para su contexto. En músicas populares, todas las técnicas, por diferentes que sean, son las correctas si se aplican en función del género, el estilo o la intención interpretativa.

Improvisación

En las obras insertas en la tradición escrita, la partitura contiene la información necesaria y suficiente, sobre todo en los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos. No se espera que un intérprete del repertorio de tradición escrita improvise mientras toca; es más, en muchos casos, que un intérprete introduzca cambios al original puede ser objeto de reprobación. La lógica intrínseca es que no se debe cambiar algo que quedó hecho de la mejor manera posible.

Sin embargo, hay excepciones importantes en los repertorios de músicas académicas; por ejemplo, en la práctica de las músicas antiguas, previas al siglo XVIII, hay mucho más espacio para la improvisación de los intérpretes, algo que también sucede en algunas obras de los siglos XX y XXI que están construidas sobre estéticas que favorecen la indeterminación. No obstante, estas músicas suelen ser poco interpretadas y estudiadas en los entornos académicos.⁸

En las músicas con fuerte presencia de la oralidad, la capacidad de improvisación es una virtud. Cuando se usa el término “improvisación”, se habla de un rango de prácticas diferentes, desde la “improvisación libre” (que prácticamente solo se da en el *free jazz* o por parte de algunos solistas), pasando por la improvisación sobre parámetros preacordados con los demás músicos, hasta la improvisación memorizada, que se da cuando se van incorporando en nuevas improvisaciones los mejores resultados de improvisaciones anteriores. Este último proceso se parece mucho a la composición, con la característica de que lo compuesto suena “improvisado” (Green, 2001, p. 41).

⁸ Es importante reconocer que hasta el siglo XIX era común que, en el ámbito de la música clásica, los músicos acostumbraran a improvisar. Fue con la formalización de la educación musical a través de los conservatorios que la práctica de improvisar fue perdiendo relevancia, hasta quedar prácticamente fuera del campo musical y de sus estrategias de enseñanza-aprendizaje. Para un recuento detallado de este proceso, véase el texto de Robin Moore (1992). También es necesario mencionar que, en la actualidad, hay casos excepcionales que muestran que este camino sigue siendo posible, como el de la pianista venezolana Gabriela Montero, quien suele realizar en sus conciertos improvisaciones enmarcadas en el lenguaje clásico.

El concepto de *improvisación* incluye la ornamentación y la variación, no solo en las melodías, sino también en los acompañamientos armónicos, ritmo-armónicos y, por supuesto, en la percusión. Además de los solos instrumentales frecuentes en la interpretación de géneros como el *jazz*, igual aparece la improvisación en los montunos de un pianista de salsa cuando acompaña, o en los repiques de un tamborero en un conjunto de gaitas, por ejemplo. En las lógicas de la oralidad, un músico improvisador beneficia los montajes y los enriquece.

Estudio individual y estudio grupal

Los programas universitarios de formación instrumental en música, enfocados en aprender a interpretar repertorios específicos ya escritos, están estructurados alrededor de una asignatura principal: el instrumento elegido por el o la estudiante. Se espera que el egresado o la egresada logre un nivel de excelencia en su instrumento. Por tanto, la metodología del programa de curso de estas líneas exige que la clase sea individual, de manera que se pueda hacer seguimiento de procesos individuales de aprendizaje. De este modo, la persona adquiere hábitos y estrategias que idealmente aplicará en su vida profesional. En esta lógica, se asume que el estudio se realiza en solitario, para luego ser aplicado en colectivo (o a veces también en interpretación solista).

Por el contrario, aunque el estudio de las músicas de tradición oral tiene también momentos solitarios, en la inmensa mayoría de los casos el aprendizaje sucede durante el trabajo en grupo, en contextos musicales activos. En el trabajo grupal se adquieren y desarrollan conocimientos técnicos y musicales, y competencias fundamentales para los músicos populares como la flexibilidad y la adaptabilidad (Green, 2001, p. 40).

Para el caso del aprendizaje de músicas tradicionales, esta forma de estudio colectivo a través de la práctica ha sido referenciado para diversos tipos de músicas colombianas como las de flautas caucanas (Miñana, 1988), la de marimba y cantos del Pacífico sur (Ochoa *et al.*, 2015), la música de chirimía chocona (Valencia, 2010) y la de gaitas largas (Convers y Ochoa, 2007), entre otras.⁹

9 En las últimas décadas, gracias a la masificación de las tecnologías de grabación de audio y video, ha tomado fuerza también una especie de virtualización de la práctica colectiva. Nos referimos al uso de herramientas conocidas como *play-along* o *backing tracks*, que consisten en grabaciones de bases rítmico-armónicas acompañantes que sirven para que el estudiante practique como si estuviera tocando en un grupo, como si un grupo lo acompañara. Si bien en estos casos el trabajo es solitario, las herramientas tecnológicas buscan acercar ese estudio a las situaciones reales de interpretación colectiva, relevantes en las lógicas de la oralidad. Un ejemplo de ese tipo de recursos para músicas tradicionales colombianas está en los trabajos *Gaiteros y tamboreros* (Convers y Ochoa, 2007) y *Arrullos y currulaos* (Ochoa *et al.*, 2015). A este tipo de mediaciones tecnológicas de la oralidad es a lo que Ong llama "oralidad secundaria" (Ong, 1987).

Interpretación solista e interpretación grupal

Hay una escala de valoración para los intérpretes en el campo de la música clásica occidental, según la cual la máxima categoría la logra quien alcance el nivel técnico y musical que le permita enfrentar las obras cumbre del repertorio solista. Se presupone que quien domina las obras maestras ha adquirido las competencias no solo para ser concertista solista, integrante de una orquesta sinfónica o de un grupo de cámara, sino también para abordar cualquier otra música. Por ello, los programas de curso de instrumento aspiran a ese ideal: formar un intérprete solista de excelencia.¹⁰

En las músicas de tradición oral, ser instrumentista solista no es el ideal generalizado. Esa es una de las opciones entre muchas otras, como conformar una banda estable, ser instrumentista *freelance* para espectáculos o grabaciones, multiinstrumentista, cantautor, productor o ejercer varias de esas funciones. Cada músico puede aspirar a un ideal diferente, y lo más usual es que aprenda a cumplir diversos roles con su instrumento, tanto de acompañante como de líder. En casi todos los casos (con contadísimas excepciones), el músico actúa en grupo.

Especialización en un instrumento o interpretación de múltiples instrumentos

La escala de valoración ya expuesta para los intérpretes en el paradigma escritural implica la especialización y la consecuente identificación del perfil de formación profesional con un instrumento específico. Esto no quiere decir que todos los músicos insertos en este paradigma se hayan dedicado exclusivamente a interpretar el instrumento que eligieron al iniciar su formación, pero la gran mayoría se dedica a uno solo o a una familia (como en el caso de los clarinetistas y saxofonistas). Además, los programas de curso de instrumento están dedicados exclusivamente a uno determinado, y los planes de estudios solo ofrecen cursos de otros instrumentos con fines complementarios o funcionales. El paradigma escritural, con sus concepciones de partitura y de obra, y la alta valoración de la técnica, tiende a generar una hiperespecialización en los intérpretes.

En las músicas de tradición oral es más frecuente que los músicos toquen varios instrumentos de familias diferentes, sin tener necesariamente uno principal. En general, esta movilidad se da con naturalidad, más por razones

¹⁰ Esa pretensión universalista es equivocada, en cuanto ninguna música puede ser la base para acercarse a las demás, ya que cada música es una expresión particular del hacer, valorar y vivir las músicas. La diversidad de músicas existentes alrededor del mundo invita más a la comprensión de la diferencia que a subsumir todas a unos mismos principios. Esa pretensión responde a un espíritu colonial que ha permeado la educación musical universitaria a nivel global (Hernández, 2007; Ochoa, 2011).

estéticas y pragmáticas del aprendizaje de las músicas, que por un afán de lucimiento individual.¹¹

Separación entre compositor e intérprete

En el paradigma escritural existe un alto grado de especialización en aras del virtuosismo. El intérprete no debe desviar su energía y su trabajo del perfeccionamiento técnico musical requerido para la ejecución de excelencia; las obras maestras que los grandes compositores nos han legado requieren una óptima preparación.

Por otro lado, el compositor actual de música académica o, en general, de músicas basadas fuertemente en la escritura, como puede ser un compositor para *big band*, por ejemplo, debe escribir idealmente música compleja y profunda, lo cual requiere una esmerada labor individual de reflexión y escritura, lo que a su vez demanda mucho tiempo. Es de anotar que hay muchos casos de compositores que son también intérpretes; sin embargo, estas labores casi siempre son ejercidas en momentos separados.

En músicas de tradición oral, lo más habitual es que los mismos ejecutantes propongan nuevas músicas o nuevas formas de hacer músicas previas. Muchas veces los arreglos y las piezas se construyen durante los ensayos o las grabaciones mientras se improvisa. A su vez, los arreglos en construcción van reconfigurando la idea compositiva que un individuo en particular presentó en un demo grabado o en un guion escrito, y no se puede olvidar la importancia cada vez mayor del músico productor en las decisiones compositivas. Todos estos aspectos constituyen un *continuum* que va desde la copia más o menos fiel de músicas preexistentes hasta la composición.

Como afirma Lucy Green, quien recalca las lógicas de la oralidad presentes en géneros como el *rock* y el *pop*, hay muchos compositores individuales de músicas populares, pero sus productos finales son casi siempre el resultado de elaboraciones y cambios improvisados propuestos por los distintos músicos participantes (Green, 2001, p. 45). En estos casos, todos ellos son intérpretes, arreglistas y compositores.

11 Hay que anotar aquí uno de esos cruzamientos que se presentan entre los dos paradigmas: hay un tipo de músico popular cuya carrera es homóloga a la del solista clásico, en tanto que es valorado principalmente por su gran virtuosismo en un instrumento específico; su nombre es lo que convoca a un público que va dispuesto para la escucha, y sus presentaciones se dan mayormente en espacios y eventos propios de las músicas clásicas. Ese es el caso, por ejemplo, de músicos como Paquito de Rivera o Paco de Lucía. Pero, como ya se mencionó, para los músicos populares, este es apenas uno de los caminos posibles y no es el ideal para todos.

Público pasivo y público participativo

En el ámbito de la tradición musical escrita se exige respeto por parte del oyente hacia la música, de la misma manera que ya se ha exigido respeto por parte del intérprete hacia la partitura. El evento privilegiado para disfrutar la música en todo su esplendor es el concierto. Es ese el momento en el que se establece la comunicación directa entre intérprete y público.

Para que el concierto cumpla su cometido, para que se pueda escuchar cada detalle de la obra (todo lo trabajado con esmero por el compositor al escribir y por el intérprete al estudiar), es imprescindible el silencio. Es por esto por lo que los espacios para oír música clásica son aislados acústicamente y el público está sentado, callado, mirando al escenario, que es donde todo sucede. El propósito de este tipo de concierto es lograr la comunión entre el oyente y la música.¹²

En los conciertos y eventos de músicas más cercanas a la tradición oral, como suele suceder en muchas músicas populares, casi nunca se exige al público que haga silencio. Por el contrario, con frecuencia se le invita a cantar, a bailar, a saltar, a aplaudir; se puede hablar, se puede gritar, se puede silbar. Los escenarios pueden ser cerrados o al aire libre. Los músicos pueden estar ubicados en escenarios, en altas tarimas, a ras de piso o en el centro de una rueda de baile.

Aquí también el concierto es un momento de comunicación directa entre los músicos y el público, pero además se asiste por cosas que suceden fuera del escenario, por las interacciones que se dan entre el público. El propósito de este tipo de conciertos es participar de un evento comunitario alrededor de la música, y la separación entre artista y público no siempre es clara o tan marcada.¹³

Ontología gruesa y delgada de la obra musical

El término “ontología de la obra musical” se refiere a la comprensión de qué es una obra musical, en qué consiste. Dentro de las múltiples discusiones que ha habido al respecto, nos apoyamos en la propuesta de Stephen Davies, según la expone Rubén López-Cano (2018, pp. 43-44), que plantea dos tipos de ontología: gruesa y delgada.

12 Véase Nicholas Cook (2021), quien plantea una reflexión sobre esta escucha “incorpórea” que se establece en las salas de conciertos europeas a partir de la música de Beethoven.

13 Thomas Turino (2008) plantea teóricamente estos dos tipos de actividad musical bajo las categorías presentacional (*presentational*) y participativo (*participatory*), y considera que es una distinción fundamental para comprender los usos, los significados y las funciones de diferentes músicas.

La *ontología gruesa* hace referencia a aquellas obras que tienen más prescripciones identitarias, es decir, cuyos parámetros son más fijos en lo melódico, rítmico, armónico, formal, textural, tímbrico y textual. Ejemplos de obras con ontología gruesa serían las sinfonías, las fugas, las canciones del álbum *Sargent Pepper's Lonely Heart Club Band* de The Beatles, o la composición, orquestación y arreglos completos de *Carmen de Bolívar* por Lucho Bermúdez. Son obras que tienen un nivel de predeterminación alto en muchos aspectos de su estructuración.

En contraste, las obras con *ontología delgada* son aquellas cuyos elementos distintivos son menores o más vagos. Ejemplos de obras con ontología delgada serían los *standards* de jazz —que ofrecen unas pautas básicas y permiten numerosos arreglos y reinterpretaciones—, las descargas salseras basadas en la improvisación, o un bullerengue, cuya interpretación surge de las variaciones y el repentismo del o de la cantante principal y de quien la acompaña con el tambor alegre.

Se trata de obras en las que no es tan fácil (a veces no es posible) determinar cuál versión es “la original” y cuáles sus derivaciones. Sin embargo, con frecuencia, una misma obra puede tener fragmentos altamente predeterminados (ontología gruesa) y otros más libres a la interpretación, o con una identidad más vaga (ontología delgada), o incluso, dentro de una misma sección, puede tener unos elementos altamente predeterminados, como pueden ser la melodía y la armonía, y otros menos preestablecidos, como puede ser el acompañamiento rítmico. De esta manera, la distinción entre ontología gruesa y delgada no significa que sean términos excluyentes, sino conceptos referenciales que facilitan el análisis.¹⁴

La aparición de la notación musical (de manera semejante a como sucedió con la escritura para la literatura), si bien en un inicio se usó como forma de registro y recordación de músicas ya existentes, con el tiempo comenzó a usarse como herramienta compositiva, lo cual permitió crear obras de alto nivel de complejidad, con una fuerte preconcepción de la coordinación entre los distintos instrumentos, una gran cantidad de material nuevo y diferente al interior de cada obra, y con una intención narrativa de largo aliento.

Así como la escritura permitió la aparición de obras extensas y complejas como las novelas, en la música permitió creaciones que antes hubieran resultado inimaginables y casi imposibles de realizar, obras de ontología gruesa como es el caso de las sinfonías o los cuartetos de cuerda. Por el contrario, en las lógicas de la oralidad, la ontología suele ser delgada, donde

14 También es importante reconocer que la ontología de una música no está necesariamente anclada en ella misma, sino que, al ser entidades socialmente construidas, “la identidad de cada obra musical individual se desarrolla durante el tiempo en vez de estar fijada de una vez por todas en el momento de su creación” (López-Cano, 2018, p. 71).

priman la repetición y los recursos formulaicos, y una misma obra se puede interpretar cada vez de manera diferente (Sans, 2001).

Se valora la música como objeto o como proceso

Una de las consecuencias de la tradición escritural es la aparición de las nociones de *obra* y *autor*, donde se entiende la primera como un objeto cerrado, terminado, realizado por una persona (el artista), gracias a su genialidad e inspiración.¹⁵ A partir de esto surgen también los derechos de autor, una forma de otorgarles valor económico a las creaciones musicales.

En las lógicas de la oralidad, las músicas se rehacen permanentemente, las canciones o piezas se renuevan en cada interpretación —por lo cual no es clara la noción de *obra* como idea cerrada— y, por lo tanto, el acto de creación tiene más un carácter colectivo que individual (Sans, 2001).

A ese énfasis en entender más la música como proceso que como objeto es a lo que Christopher Small llamó el acto de “musicar” (*musicking*) (Small, 1998), y es también una distinción que se ha hecho recientemente en investigaciones en músicas en Colombia, al pensar la diferencia entre los conceptos *música* y *práctica sonora*, donde el primero entiende la música como un objeto, y el segundo, como un acto, como algo que sucede (Ochoa *et al.*, 2010).

Discursivo o repetitivo

De manera semejante a las novelas en la literatura, la herramienta de la escritura musical permite construir obras extensas que organizan detalladamente el modo de contar una gran historia. Posibilita así una creación que se podría llamar “discursiva” o “narrativa”, una música que se va desarrollando poco a poco de manera predeterminada y calculada, y va contando una historia con su presentación, nudo y desenlace. Esto se percibe, por ejemplo, en la función narrativa de las progresiones armónicas en una forma sonata (precisamente por eso se llaman “progresión”, en cuanto progresan poco a poco hasta llegar a una tensión que finalmente se resuelve en la cadencia).

En las músicas de tradición oral, la lógica constructiva predominante no es narrativa y cambiante, sino que suelen tener la repetición y el uso de fórmulas predeterminadas como elemento primordial (Margulis, 2014; Tagg, 2014). Es la repetición y el uso constante de fórmulas lo que permite la interpretación colectiva, el diálogo musical espontáneo y la participación

¹⁵ La idea del genio en música surgió de forma progresiva, especialmente entre los siglos xvii y xix en Europa. Se puede apreciar su cristalización en la figura de Mozart, tal como lo explica Norbert Elias (2002).

permanente del público. Estos factores también facilitan que las obras sean abiertas, es decir, que puedan renovarse permanentemente, y que la ejecución de una misma pieza musical pueda durar tanto como lo quiera el grupo musical en el momento o como lo amerite la situación en la cual se desarrolla la presentación.

Presencia y articulación de los paradigmas en diferentes tipos de músicas

En los apartados anteriores hemos mostrado los dos paradigmas como diferentes y opuestos. Sin embargo, en muchas músicas confluyen características de ambos paradigmas (pensemos, por ejemplo, en el tango o el *jazz*) y se pueden encontrar múltiples matices y manifestaciones intermedias. Más que encontrarse de forma claramente diferenciada y dicotómica, lo que se suele presentar son situaciones en las que ambos paradigmas se entrecruzan.

Si bien hay algunos géneros musicales que se basan principalmente en las lógicas escriturales y otros sobre todo en las lógicas de la oralidad, con mucha frecuencia ambos paradigmas coexisten en una misma manifestación, generando un continuo de posibilidades entre uno y otro.

Veamos algunos ejemplos de cómo pueden encontrarse estos dos paradigmas en diferentes músicas.

- *Músicas de predominio escritural*: músicas que se construyen e interpretan principalmente a partir de un sistema de notación. Los ejemplos más sencillos los encontramos en géneros y formas comunes en las músicas clásicas, como pueden ser las sinfonías, sonatas, fugas, corales, entre otros ejemplos. Sin embargo, también en músicas populares es común hallar manifestaciones que han sido muy permeadas por las lógicas escriturales, como, por ejemplo, un conjunto de cuerdas andinas colombianas como el ensamble EnPúa (véase EnPúa Cuerdas, 2020) una orquesta de tango como las que dirigía Piazzolla (véase Sánchez, 2021), arreglos vocales como los que hace el multiinstrumentista Jacob Collier (véase Collier, 2012), o una *big band* como la de Juan Andrés Ospina (con excepción de las improvisaciones) (véase Ospina, 2019).
- *Músicas donde predomina la oralidad*: músicas que se construyen e interpretan sin el uso de notaciones, a partir del conocimiento que los intérpretes han adquirido por tradición oral, por un proceso de enculturación en el género. Las músicas que más se acercan a estas lógicas son la mayoría de músicas populares-tradicionales a nivel global, pues son construidas en la cotidianidad, sin una necesaria

formalización de su práctica y de su transmisión. Podemos pensar en músicas como las de pitos, tambores y voces del Caribe colombiano (como los bullerengues, tamboras, música de gaitas, del conjunto de flauta de millo, son de pajarito, entre otras), la música de flautas caucanas, la música de marimba del Pacífico sur colombiano, la música de chirimías del Pacífico norte, o los rajaleñas del Huila. Músicas de otros países podrían ser las cuecas chilenas, el complejo de la rumba en Cuba, los golpes recios de los llanos colombo-venezolanos o los intérpretes de *blues* estadounidenses.

Sin embargo, aunque se tiende a pensar que estas lógicas de la oralidad permean principalmente las músicas rurales, son lógicas que también están muy presentes en muchas músicas populares-masivas de presencia urbana. Por ejemplo, en interpretaciones de flamenco como las bulerías de Paco de Lucía con Camarón (véase ELALFLY, 2019), canciones de *rock* como *Twist and Shout* de The Beatles (2016),¹⁶ las descargas salseras como las de Cachao López (véase taino20, 2011), o *standards* del jazz como *I've got rhythm*.¹⁷

- *Músicas que presentan elementos de las lógicas escriturales y orales:* músicas que combinan elementos de ambos tipos de paradigmas, ya sea cambiando a través de secciones de la obra, porque distintos instrumentos del formato usan lógicas diferentes, o porque algunas lógicas se encuentran a medio camino entre la escritura y la oralidad.

Son muchas las músicas en las que podemos apreciar la coexistencia de ambos paradigmas a través de múltiples formas de hibridaciones y combinaciones, y es en esa mezcla de lógicas donde es más interesante realizar el análisis y la distinción de los paradigmas. Veamos algunos casos.

- La canción *Un verano en Nueva York*, de El Gran Combo de Puerto Rico (2015), tiene una forma que es usual en la salsa clásica:¹⁸ comienza con una introducción, en la que todo está bastante predeterminado; siguen cuatro estrofas de tipo discursivo, en las que se desarrolla la historia, y al acercarse a la mitad de la canción, llega la sección de coros, donde se alternan, de forma responsorial, el solista con sus pregones y el coro que le contesta. Se pasa así de una lógica escritural en las estrofas, a una lógica de la oralidad en la sección de coros-pregón.

16 Esta canción es una reelaboración de la canción mexicana *La Bamba*, que tiene una estructura típica del son jarocho.

17 Versión de *I've got rhythm* por Charlie Parker (véase arne3788, 2010).

18 Nótese cómo el término “clásica” tiene acá una connotación de “excelencia e historicidad”, lo cual implica un discurso de “canonización” dentro de un género popular (Mendívil, 2016, p. 64).

En cuanto a la instrumentación, la percusión sigue principalmente las lógicas orales (con excepción de unos pocos cortes y adornos predeterminados), por lo cual lo usual es que los percusionistas no usen partitura, sino que siguen las convenciones del género y tienen espacio para adornar o realizar pequeñas variaciones.

Algo semejante ocurre con el piano y el bajo: aunque suelen tener partitura, esta se limita a un cifrado armónico con unos pocos cortes, y es labor de los intérpretes saber cómo acompañar según el género. Eso hace que los músicos no toquen dos veces el tema exactamente de la misma forma, sino que van cambiando y realizando pequeñas modificaciones en el instante, a gusto del momento, en lo que son lógicas más cercanas a la oralidad, aunque usen alguna notación de apoyo.

Por el contrario, los instrumentos de viento suelen tocar toda la pieza basados en lógicas escriturales, con cada nota predeterminada de antemano a través de la escritura de partituras convencionales. Esto muestra cómo, en una misma canción, pueden combinarse y coexistir de diferentes maneras los dos tipos de paradigma.

- La canción *One*, del grupo Metallica (2009), también es interesante en este sentido. Si bien no es usual que los grupos de *rock* usen partituras convencionales ni se apoyen en algún tipo de notación, para el caso de esta pieza, su forma compositiva responde más a lógicas escriturales que a lógicas de la oralidad.

Se trata de una canción de *rock* con una duración en minutos de 7:44, una extensión considerable que se no se debe a la reiteración o repetición de unos mismos patrones (como sí pasaría en músicas tradicionales como los bullerengues o los currulaos), sino a la presentación continua de material nuevo y variado.

Las lógicas escriturales se perciben en cuanto la forma es extensa, con patrones melódicos y rítmicos que no corresponden a fórmulas preestablecidas, con constantes cambios de métrica y tonalidad, y cuya forma es cerrada. Corresponde más a la noción de *obra* y *autor*, típica de las lógicas escriturales.

Lo que nos muestra este ejemplo es que una obra no necesariamente requiere el uso de partituras o notación para ser concebida con las lógicas escriturales. Es decir, las lógicas escriturales van más allá de si se usa o no la notación musical; es posible crear obras con lógicas escriturales sin necesidad de

escribirlas, solo apelando a la memoria y a numerosas horas de ensayo y trabajo en conjunto.¹⁹

- Por último, pensemos en una canción vallenata como *Sin medir distancias*, de Diomedes Díaz, en su versión original (véase Diomedes Díaz Oficial, 2022). La letra es discursiva, extensa, con sentido poético, lo cual la hace cercana a las lógicas escriturales. También se acerca a la noción de *obra* y *autor* en que está bastante predeterminada su melodía y forma. En especial, la introducción de guitarra y acordeón presenta unas melodías originales, con un sentido grueso de ontología. Sin embargo, igualmente se encuentran aspectos de la oralidad en la interpretación de los instrumentos acompañantes como el bajo, la caja, la guacharaca, la conga y el timbal a lo largo de la canción, y asimismo tienen lógicas orales las interpretaciones de la guitarra y el acordeón en las secciones en las que acompañan a la voz.

En cuanto a la armonía, los cambios de acordes son bastante convencionales en la interpretación del género, lo que la hace cercana a las lógicas orales.

Por último, el estilo de interpretación vocal es muy particular del cantante, permitiendo inflexiones, articulaciones y rubateos a su gusto, lo cual es más cercano a las lógicas orales.

Si bien lo más probable es que no se hubiera usado notación convencional para su montaje y grabación, se entretujan en esta canción aspectos de la escritura y la oralidad para crear la pieza.²⁰

Aunque ambos paradigmas se conjuguen de diversas maneras en diferentes músicas, en términos macro el mundo de las músicas clásicas y sus formas hegemónicas de enseñanza-aprendizaje, construidas a partir del modelo del conservatorio, tienden a privilegiar las lógicas escriturales, y han dejado

19 Así mismo, una obra creada con lógicas de la oralidad puede llegar a escribirse en notación, lo cual no cambia sus lógicas, no la convierte en una obra de lógicas escriturales. Aunque también puede darse el caso de que una obra de tradición oral se escriba en todos sus detalles y luego sea interpretada siguiendo solo las partituras, lo que sí le cambiaría las lógicas, al menos en su ejecución. Por estos cruces es que no es posible pensar en que sean lógicas totalmente opuestas, sino, más bien, que se trata de lógicas que se superponen y complementan de diversas maneras.

20 Si bien lo usual es que cada música presente una distinta combinación de ambos paradigmas, sus características son tan diferentes que en algunos casos pueden llegar a ser incommensurables, en el sentido en que Kuhn le da al término en su libro *La estructura de las revoluciones científicas* (2004). Es decir, se trata de lógicas tan diferentes que, incluso en algunas ocasiones particulares, no permiten el diálogo entre los músicos (pensemos, por ejemplo, en las diferencias entre un chelista convencional y un gaitero convencional que pueden dificultar enormemente la comunicación musical entre ambos). Corresponde a una diferencia de epistemes, es decir, de formas de conocer y comprender.

de lado y subvalorado las lógicas de la oralidad. Por el contrario, en el mundo de las músicas populares, las lógicas de la oralidad son especialmente relevantes, aun cuando en muchos casos las lógicas escriturales también tienen presencia. Es decir, si bien no podemos establecer una paridad, por un lado, entre lo escritural y lo clásico y, por el otro, entre lo oral y lo popular, sí podemos afirmar que, en términos generales, las músicas clásicas privilegian las lógicas escriturales, las músicas populares-tradicionales se basan principalmente en las lógicas de la oralidad y las músicas populares-masivas combinan de muchos modos ambos tipos de racionalidades.

Entender que se trata de dos paradigmas es relevante por sus consecuencias prácticas. La nueva línea de estudios en músicas populares en la Universidad de Antioquia precisó crear programas de asignatura con una concepción distinta: los nuevos programas implican objetivos, contenidos, metodologías y formas de evaluación diferentes a lo que, en general, se observa en los programas predominantes en la formación instrumental universitaria. No se trata necesariamente de una formación en los mismos instrumentos. Por ejemplo, en guitarra, se incluye la posibilidad de estudiar guitarra eléctrica, requinto, guitarra de doce cuerdas o guitarra acústica con cuerdas de acero, entre otras opciones, y el estudiante puede trabajar solo uno, o varios de dichos instrumentos durante su formación.²¹

En el caso de piano popular, preferimos llamarlo “teclado”, para incluir allí no solo el estudio del piano acústico (de cola o vertical), sino también para permitir estudiar sintetizadores, con todas las posibilidades y lógicas que estos otros instrumentos implican. Y en el caso del bajo, no se limita al estudio del bajo eléctrico (con o sin trastes), sino que permite asimismo el contrabajo eléctrico (*baby*) y, por supuesto, el contrabajo.

Tampoco se trata de estudiar las “obras maestras” de la música popular. De hecho, los programas están abiertos a la inclusión de expresiones musicales que muchos músicos y educadores musicales han excluido de dicha categoría con afirmaciones del tipo “eso no es música”.

De igual modo, se realiza un examen de admisión y unos exámenes finales diferentes, con una organización distinta (no se realizan por instrumento, sino en colectivo, donde participan todos los docentes de la línea popular).

21 Un antecedente relevante en Colombia para este tipo de aproximación educativa a varios instrumentos al tiempo se presentó a comienzos de la década de los noventa del siglo pasado en el llamado “Plan piloto” de la Academia Superior de Artes de Bogotá, en la cual se plantearon la línea de estudios llamada “Diapasones integrados”. Esta línea permitía estudiar diversos tipos de instrumentos andinos de cuerda pulsada, de tal manera que los estudiantes no necesariamente se volvían expertos en un solo instrumento, sino que aprendían a manejar los aspectos básicos de varios de ellos al tiempo. Se trataba de una propuesta de formación más holística, con menor tendencia a la hiperespecialización en un instrumento de lo que es usual en la formación musical académica.

Por último, otra característica de los programas es que no se prohíbe que el o la estudiante haga cambios, transformaciones o intervenciones a las obras que estudian, sino que, por el contrario, se estimula la introducción de elementos nuevos. La experiencia nos ha mostrado que lo relevante, más allá de los repertorios, es incorporar en la educación musical universitaria las lógicas de la oralidad. Es decir, más allá de una disputa por unos repertorios, de incluir unas músicas que habían sido excluidas, lo más importante es incluir las lógicas que esos repertorios implican, unas lógicas de la oralidad que habían sido sistemáticamente negadas.²²

Como decíamos al inicio del texto, al crear la línea de formación instrumental en el Departamento de Música de la Universidad de Antioquia, algunos colegas han manifestado su inconformidad con el uso frecuente de los términos “clásico” y “popular”, pues prefieren pensar al músico como “universal” o simplemente “músico”, sin distinciones. Sin embargo, este análisis que hemos presentado muestra que las etiquetas “clásico” y “popular”, que se usan cotidianamente, no son simples caprichos, inexactitudes o torpezas por parte de la comunidad que las enuncia, sino que responden a una forma de comunicar unas realidades que se perciben diferentes, unas músicas con lógicas diferentes, así en ocasiones tengan puntos de contacto.

Conclusiones

La Constitución Política de 1886 buscaba construir una nación colombiana desde la homogeneización de sus habitantes y sus prácticas. El término clave allí era la noción de *mestizaje*, una apuesta que buscaba uniformar bajo la premisa “un solo Dios, una sola raza, un mismo idioma” y, podríamos agregar, “una sola música”. El cambio más relevante que planteó la Constitución de 1991 fue pensar al país como diverso, concibiendo la nación como pluriétnica y multicultural.

Como señalan autores como María José Aguilar Idáñez y Daniel Buraschi (2012), la multiculturalidad es un hecho, no una política. Es decir, la mayoría de las sociedades son, de hecho, multiculturales, en tanto conviven múltiples y variadas culturas en un mismo espacio (incluso, a veces, en una misma familia o, más aún, dentro de una misma persona). En nuestras sociedades actuales latinoamericanas, y más aún en entornos urbanos, la multiculturalidad no es algo que se decreta, sino que es un hecho que nos cobija: está presente en nuestra cotidianidad. Lo relevante es, entonces, comenzar por reconocerla. Ese es el primer paso para, luego, poder establecer formas

22 Para un desarrollo detallado de la propuesta teórica sobre la cual se construyeron los programas de asignatura en esta línea de formación instrumental, véase Ochoa y Cardona (2020).

políticas que posibiliten y favorezcan la interculturalidad, que consiste en las formas y los procesos por los cuales las diversas culturas llegan a articularse, relacionarse, cooperar y convivir.

Cuando se plantea la propuesta de no distinguir ni etiquetar músicas y músicos de maneras diferenciadas, que no hay que llamar “clásicos” a unos y “populares” a otros, sino concebirlos como iguales, sin distinciones, caemos en la misma pretensión homogeneizante de la Constitución de 1886, una noción que, en lugar de resolver las diferencias, las anula, ejerciendo una violencia frente a aquellas diferencias que no encajan dentro del ideal de mestizaje promulgado, ya sea explícita o implícitamente. Por esto es tan peligroso borrar las diferencias o intentar ocultarlas: porque constituye un ejercicio de violencia, primero epistémica, y luego, con consecuencias en la vida de las personas.

Reiteramos que nuestra propuesta busca reconocer las diferencias, aceptarlas y comprenderlas; reconocer que hay diversas formas de ser músicos, distintas maneras de acercarse, valorar y vivir las músicas, porque la palabra misma es un plural: *músicas*, no música. Solo si reconocemos la diferencia, si aceptamos que hay, por lo menos, dos paradigmas diferentes en el modo de vivir la música, uno más cercano a las lógicas escriturales y otro a las lógicas de la oralidad, podremos empezar a pensar y a encontrar caminos para relacionarnos, y para imaginar, diseñar y practicar una educación musical intercultural.

En definitiva, una verdadera educación musical intercultural solo puede darse si se aceptan e incorporan de manera consciente y sistemática ambos paradigmas, respondiendo así a las diversas formas existentes de vivir y hacer las músicas. En este sentido, coincidimos nuevamente con Eliécer Arenas quien, al referirse a la inclusión de las músicas populares en la educación académica, expresa que:

[...] mientras no se logre afectar el marco epistemológico sobre el cual se asientan los procesos institucionales —docencia, investigación, extensión— de la enseñanza académica, estos saberes serán reducidos a su mínima expresión. Serán instrumentalizados, cosificados y vueltos simplemente objeto-materia-prima para ser usado a conveniencia de las lógicas de la epistemología hegemónica. (Arenas Monsalve, 2016, p. 99)

La Constitución de 1991 ya lleva más de 30 años de promulgada, pero es claro que aún como país nos falta mucho recorrido para comprender a cabalidad sus alcances y apuestas, y lo que implica para muchos ámbitos de lo educativo, de lo cultural y de las expresiones simbólicas. Invitamos a pensar esas etiquetas de “clásico” y “popular” no como expresiones peyorativas, que no lo son, sino como un modo de reconocer y aceptar las diferencias,

unas diferencias que, más que repertorios, corresponden a diferencias epistémicas, a diferencias en las formas de conocer, hacer y valorar las músicas. Es hora ya de buscar una educación musical que asimile plenamente esa condición multicultural que nos cobija y que reconozca la importancia de usar términos para nombrarla.

Referencias

- Aguilar, M. J. y Buraschi, D. (2012). El desafío de la convivencia intercultural. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, 20(38), 27-43. <https://www.scielo.br/j/remhu/a/mQYjQQtsSwvBK7TWLXhhqbG/?format=pdf&lang=es>
- Arenas, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. *A Contratiempo* (13). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/Elementos.html>
- Arenas, E. (2023). Amar la vida y cuidar de las personas. El lugar de lo pedagógico en un ecosistema musical vivo y diverso. *7 Congreso Nacional de Música* (pp. 1-34). Bogotá: Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.
- Arenas Monsalve, E. (2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. (*Pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, (15), 96-109. <https://doi.org/10.17227/2011804X.15PP096.109>
- arne3788. (2010, abril 10). *Charlie Parker–I’ve Got Rhythm (Best jazz ever)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3fgxyyqZ-I>
- Collier, J. (2012, febrero 26). *Isn’t She Lovely–Jacob Collier* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cttFanV0o7c>
- Convers, L. y Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Editorial Javeriana.
- Cook, N. (2021). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza.
- Diomedes Díaz Oficial. (2022, febrero 14). *Sin medir distancias* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Mnv8CLE5fhI>
- El Gran Combo de Puerto Rico. (2015, mayo 22). *Un verano en Nueva York* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HBkZRS8gTdg>

- EL ALFLY. (2019, abril 13). *Paco de Lucía y Camarón de la Isla* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YSAq2oJB53E>
- Elias, N. (2002). *Mozart. Sociología de un genio*. Ediciones Península.
- EnPúa Cuerdas. (2020, marzo 31). *Yutuma (Chris Acquavella) – EnPúa* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zwf00Z7ofsE>
- Ganem, G. (2018, febrero 21). *YO TE OFREZCO de César Portillo de la Luz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rXqf8RFvo0k>
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. Ashgate Publishing Limited. <https://doi.org/10.4324/9781315253169>
- Hernández, Ó. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0030>
- Kingsbury, H. (1988). *Music, talent and performance. A conservatory cultural system*. Temple University Press.
- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiaciones, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon.
- Margulis, E. H. (2014). *On repeat. How music plays the mind*. Oxford University Press.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical.
- Metallica. (2009, octubre 26). *Metallica: One (Official Music Video)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WM8bTdBs-cw>
- Miñana, C. (1988). Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (2), 78-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7686755>
- Moore, R. (1992). The decline of improvisation in western art music: An interpretation of change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), 61-84. <https://doi.org/10.2307/836956>
- Nettl, B. (1995). *Heartland excursions. Ethnomusicological reflections on schools of music*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. Champaign: University of Illinois Press.

- Ochoa Escobar, J. S. (2011). El canon del *jazz* en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(1), 81-102. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1807>
- Ochoa Escobar, J. S. y Cardona, B. (2020). Formación instrumental superior en músicas populares. Propuesta teórica para la creación de programas de curso. En S. Carabetta, D. Duarte Núñez (Comps.), *Tramas latinoamericanas para una educación musical plural* (pp. 66-79). Papel Cosido.
- Ochoa, J. S. (2011). Geopolíticas del conocimiento en la educación musical universitaria en Colombia. *A Contratiempo*, 16. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/antiores/verhtml?articulo=54>
- Ochoa, J. S. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Editorial Javeriana.
- Ochoa, J. S., Convers, L. y Hernández, O. (2015). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, J. S., Santamaría, C. y Sevilla, M. (Eds.). (2010). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Javeriana.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura : tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Ospina, J. A. (2019, enero 9). “Tramontana” Juan Andrés Ospina Big band, live at Dizzy’s (Jazz at Lincoln Center, New York) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TNo4plcEhU0>
- Ospina, S. (2020, diciembre 28). Más allá de las partituras, más allá de la voz de Beethoven. Serie “Musicología” –Parte 3. *Banrepcultural*. <https://www.banrepcultural.org/noticias/mas-alla-de-las-partituras-mas-alla-de-la-voz-de-beethoven-serie-musicologia-parte-3>
- Pardo, J. (2018, enero 18). *Bernstein: ¿Qué es la música clásica?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7e44tdlSfIU>
- Rodríguez, S. (2014, febrero 19). *Interludio – Homenaje a César Portillo de la Luz* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wkVM_9qsxCA
- Sánchez, D. (2021 marzo 20). *Astor Piazzolla y Gran Orquesta – Selección de Tangos* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=42FkvgrYEPm>, <https://www.youtube.com/watch?v=VTPEc8z5vdY>

- Sans, J. F. (2001). Oralidad y escritura en el texto musical. *Akadosmos*, 3(1), 89-114. https://www.academia.edu/1957651/Oralidad_y_escritura_en_el_texto_musical
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Steingo, G. (2014). The musical work reconsidered, in hindsight. *Current Musicology*, (97), 81-112. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i97.5326>
- Tagg, P. (2014). *Everyday tonality II*. The Mass Media Music Scholars' Press.
- taino20. (2011, mayo 27). *Descarga Cachao Cachao* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p-ekJ0vnHxU>
- The Beatles. (2016, abril 8). *The Beatles – Twist and Shout Twist & Shout – Performed Live on The Ed Sullivan Show 2/23/64* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=b-VAxGjDJeQ>
- Tomlinson, G. (1991). Cultural dialogics and jazz: A white historian signifies. *Black Music Research Journal*, 11(2), 229-264. <https://doi.org/10.2307/779268>
- Turino, T. (2008). *Music as social life. The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Valencia, L. (2010). *Una mirada a las afromúsicas del Pacífico norte colombiano*. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.
- Yepes, E. y Carbó, G. (2017). *¡Qué suene la banda! Las lógicas de la apropiación presentes en las músicas de banda pelayera*. Sello editorial Universidad del Atlántico. <https://repositorio.uniatlantico.edu.co/handle/20.500.12834/1055>
- Para citar este artículo:** Cardona Marín, B. y Ochoa Escobar, J. S. (2023). Los paradigmas de la escritura y la oralidad en la música, y sus implicaciones en la educación musical. *Artes La Revista*, 22(29), 70-96.

Título: *Multicampus*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2019

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



GRACIAS A TUS
PLANTEROS Y LOS
FARC ES TU MEJOR
AMIGO SI LE
DA UN POCO DE
SOLIDA.

CITE MANUEL
TU VENTURA ES
NOVOS TROPICIALES
PARA LOS CLAVIER

LAS SOLAS
EN PA
TEO


FARC
Para Alternativa
Política y Social

YO ME LA

DE OBJETO A ÍCONO, OTRA FENOMENOLOGÍA DEL SONIDO

**From object to icon, another phenomenology of sound
Do objeto ao ícone, uma outra fenomenologia do som**

Moisés Betancur Peláez

Maestro en guitarra
Grupo de investigación Músicas Regionales, Facultad de artes, Universidad de Antioquia

moises.betancur@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0006-3572-6962>

Resumen

La imagen y el sonido son las principales guías en las brumosas falacias que la realidad pone ante el ser humano; de ello se vale para significar lo aleatorio, lo caótico del mundo. Las dos palabras principales del título de este artículo son la representación de la propuesta que presenta; la palabra “objeto” se refiere al objeto sonoro de Pierre Schaeffer, la palabra, mientras “ícono” explica la tesis final del texto. Lo novedoso de usar el concepto de ícono en esta ocasión es situarlo en un campo en el que no ha sido puesto aún, el sonido. El artículo ofrece una explicación del objeto sonoro y propone al final el ícono sonoro, que toma su conceptualización de la música concreta, la fenomenología y la iconografía. En el arte religioso hay un extenso recorrido milenario del uso ritual de la imagen; el sonido, por su lado parte, ha tenido un uso muy privilegiado en lo musical. El término “ícono” ha estado reservado exclusivamente al uso de imágenes contemplativas que representan a personajes fabricados como objetos de veneración, en tanto que; el sonido no ha tenido espacio en este campo; por eso es pertinente proponer el uso de lo sonoro en la simbología iconográfica.

Palabras clave: iconografía, fenomenología, música concreta, objeto sonoro, Pierre Schaeffer.

Abstract

Image and sound are the main guides in the misty fallacies that reality puts before the human being; it is used to signify the randomness, the chaotic of the world. The two main words in the title of this article are the representation of the proposal it presents; the word “object” refers to Pierre Schaeffer's sound object, the word, while “icon” explains the final thesis of the text. The novelty of using the concept of icon on this occasion is to place it in a field in which it has not yet been placed, sound. The article offers an explanation of the sonorous object and proposes at the end the sonorous icon, which takes its conceptualization from concrete music, phenomenology and iconography. In religious art there is an extensive millenary route of the ritual use of the image; the sound, on the other hand, has had a very privileged use in the musical. The term “icon” has been reserved exclusively to the use of contemplative images that represent characters made as objects of veneration, while the sound has not had space in this field; that is why it is pertinent to propose the use of sound in the iconographic symbology.

Keywords: iconography, phenomenology, concrete music, sound object, Pierre Schaeffer.

Resumo

A imagem e o som são os principais guias nas falácias nebulosas que a realidade coloca diante do ser humano; ela os utiliza para significar a aleatoriedade, o caos do mundo. As duas palavras principais do título deste artigo são a representação da proposta que ele apresenta; a palavra “objeto” remete ao objeto sonoro de Pierre Schaeffer, a palavra, enquanto “ícone” explicita a tese final do texto. A novidade de usar o conceito de ícone nesta ocasião é situá-lo num campo em que ainda não foi colocado, o som. O artigo oferece uma explicação do objeto sonoro e propõe, no final, o ícone sonoro, cuja concetualização parte da música concreta, da fenomenologia e da iconografia. Na arte religiosa existe uma extensa trajetória milenar de utilização ritual da imagem; o som, por outro lado, tem tido uma utilização muito privilegiada na música. O termo “ícone” tem sido reservado exclusivamente para o uso de imagens contemplativas que representam personagens fabricadas como objectos de veneração, enquanto o som não tem tido lugar neste campo; por esta razão, é pertinente propor o uso do som no simbolismo iconográfico.

Palavras-chave: iconografia, fenomenologia, música concreta, objeto sonoro, Pierre Schaeffer.

Introducción

Al estudiar las implicaciones fenomenológicas del sonido desde la percepción, los vínculos psicológicos que se tejen entre sujeto y objeto, es inexorable toparse con Pierre Schaeffer, padre y fundador de la escuela de música concreta en la Francia de la posguerra, una vanguardia que investigó el sonido musical con un enfoque no convencional.

Este escrito aborda, en la primera sección, la propuesta de este compositor e investigador, específicamente la referente al sonido y a la imagen, a la relación simbólica y psicológica que la cultura ha creado, la biología ha descubierto y la física ha medido en estos dos campos perceptivos: visión y audición. Ello se complementa con bibliografía más reciente de otros autores que han trabajado el mismo campo de estudio, explicando en detalle cómo se piensa el objeto desde esta posición.

En la segunda sección se contrasta lo que Schaeffer propuso con la visión de la fenomenología como disciplina de pensamiento. En este punto es clave problematizar las falencias que desde el método husserliano se le pueden encontrar al *Tratado de los objetos musicales*, de Schaeffer (2003), con algunas fallas puntuales y contradictorias respecto a planteamientos fundamentales de Husserl; se hace referencia al condicionamiento propuesto de la escucha reducida, importante para entender esta contraposición al descondicionamiento esencial en la fenomenología.

Para finalizar, la última sección propone una tesis respaldada en la teoría de la escuela de música concreta, de la fenomenología y del arte religioso en lo referente a la iconografía, para ofrecer al lector una nueva posibilidad de representación sonora. Así, se expande el concepto de Schaeffer a un campo diferente del conocimiento, en el que la morfología sonora alrededor de un ícono religioso es parte de la simbología contenida en él, con prácticas sonoras tomadas de rituales profanos o religiosos en homenaje al ícono, que tipifican sus características identitarias en lo auditivo.

El objeto sonoro

El *Tratado de los objetos musicales*, de Pierre Schaeffer (2003), que aborda el sonido con un enfoque fenomenológico, es una fuente primordial para la investigación musical en lo referente al procesamiento sonoro. Desde el estudio de la percepción auditiva hasta la construcción subjetiva del sonido, Schaeffer descompone en partes detalladas lo que constituye al *objeto sonoro*. Este autor plantea la comparación entre sonido e imagen, y los separa en las dimensiones de tiempo y espacio respectivamente. También advierte cuán ligado está la asimilación auditiva con la visual. Schaeffer contrasta, además, el análisis filosófico desde la fenomenología con el estudio experimental positivista que otras disciplinas aportaron, como la psicología y la física.

En el segundo capítulo del primer libro, “Tratar los sonidos: la acusmática”, el autor puntualiza en uno de los apartados la deficiencia que existe, a su juicio, en el trato que se le da al sonido. Compara los procesos de las percepciones visuales y los de las auditivas. Para lo visual, distingue el objeto

de su fuente lumínica, como un objeto que es multisensorial (vista, tacto, olfato), por ejemplo, como se logra diferenciar la luz que emite una bombilla eléctrica, en su calidad de fuente lumínica, de un pocillo ubicado sobre una mesa, al que dicha bombilla ilumina, como un objeto. En cambio, argumenta que no sucede igual con el sonido, al quedarse relegado únicamente a una categoría de fuente, tratado de manera causal a pesar de que las tecnologías de grabación y las técnicas de procesamiento permitieran ya en esa época desligar el sonido de su condicionamiento temporal en su estado natural.

No obstante, al seguir el hilo del capítulo, la relación audiovisual es más notoria en lo que al sonido se refiere. Schaeffer (2003) muestra cuán determinante es la vista para la aprehensión del sonido, por cuanto ayuda al oído a distinguir la espacialidad y la migración de las ondas sonoras que transitan entre reverberaciones hasta llegar al sujeto que las procesa y las organiza coherentemente. Para esto compara la escucha directa de la indirecta, siendo la primera la que se ejerce en vivo, y la segunda, la que sucede en la escucha de una grabación; el oído es el que capta en directo y el micrófono tiene la función de puente en lo indirecto.

Un buen ejemplo para entender esto es el de tener una conversación en persona con alguien en comparación con escuchar un mensaje de voz de esa misma persona. Si bien, en ambos casos, todo el contenido sonoro irá al oído, en el mensaje de voz hay una extensión adicional en el canal de transmisión sonora, que consta del micrófono de un aparato telefónico emisor y un altoparlante de otro aparato telefónico receptor en medio de las dos personas que se comunican, por lo que se vuelve indirecto respecto de la conversación en la persona en la que el sonido va directamente del aparato fonador del emisor al aparato auditivo del receptor. En este caso, la escucha directa se ejerce con la conversación en persona y la indirecta con el mensaje de voz.

Cuando el oído no puede ayudarse de la vista para organizar los sonidos, sucede esa confusión espacial en la que la reverberación se vuelve nebulosa e ininteligible. Este proceso es el que se presenta cuando el micrófono es puesto en reemplazo del oído, es decir, cuando graba algo en un lugar específico: al no categorizar, relacionar, agrupar o jerarquizar los sonidos que capta, se asemeja a escuchar a ciegas y, al pasar a la escucha indirecta, el entendimiento del sonido se desprende de los otros sentidos perceptivos que están presentes, por ejemplo, en la escucha directa en una sala de conciertos.

En la dominación visual lo sonoro corre el riesgo de desfasarse, de ser relegado o escapar de los cánones de lo vincular. Pero nuestro cerebro no para de procesarlo porque el corpus epistemológico fracase al crear la imagen del fenómeno. (Ferreira, 2018, p. 2)

Para su artículo “Acercamiento al objeto sonoro”, Ferreira (2018) acude a esta vinculación existente entre la imagen y el sonido, y reitera lo dicho por Schaeffer en su tratado: la imagen domina el entendimiento sonoro.

La importancia que Schaeffer (2003) le da al sonido grabado es equiparado nuevamente con el campo visual, la fotografía, haciendo un paralelo en la selectividad del material visual con el plano y el encuadre, en comparación con captar detalles o intensidades mediante el micrófono que la escucha ordinaria o en vivo no logra captar. La ubicación premeditada de un micrófono es, para este fin de estudiar un sonido, privilegiada, ya que al no tener esa selectividad sensorial propia y natural del oído, es una herramienta poderosa de estudio para los objetos sonoros. Al permitir que el micrófono capte el sonido por contacto, por ejemplo, el detalle que se puede lograr con este sobrepasa las posibilidades del oído en su función de escuchar directamente algún acontecimiento sonoro.

Esto desemboca, en últimas, en un aspecto fundamental del estudio del objeto sonoro: la acusmática. Esta manera de oír es la que se describe como una inhibición de la ayuda visual para apreciar la causa de un sonido. Justamente, la relación causal del sonido, que prevalece para Schaeffer (2003) como algo innato en el oído, es problemática como ya lo mencionó en partes anteriores del texto, ya que cohibe la posibilidad apreciativa del sonido como objeto y no solo como fuente. Empero, vuelve a destacar la importancia de la grabación para permitir que la escucha sea más elevada y pueda captar el sonido en sus cualidades de objeto, más que dejarlo reducido a una fuente, como usualmente sucede en la escucha ordinaria. Con la acusmática, el sujeto puede significar el sonido como objeto a través de una escucha por completo dispuesta para percibir sin las distracciones que puede tener cuando la emisión sea en vivo. Para Schaeffer, el objeto sonoro puede revelarse casi que solo bajo el efecto de la escucha acusmática.

Sobre el objeto sonoro, Ferreira (2018) dice que se encuentra en un umbral perceptivo entre la fuente física y el sonido en sí, retomando un poco la reflexión sobre lo acusmático, en la medida en que es algo que se percibe sin la vista puesta sobre el fenómeno.

Pasa que el sonido es lo que se produce en los bordes, en lo más extremo de la cosa, en lo cercano a lo que no es ella. O en el impacto de una cosa con otra, en el encuentro, en la turbulencia. El sonido es un recorrido o una cavidad. (Ferreira, 2018, p. 4)

Los cuatro niveles de percepción que enuncia Schaeffer (2003) —oír, escuchar, entender y comprender— muestran dos polos de receptividad y actividad. *Oír* es el acto receptivo de ser golpeado por el sonido. La voluntad no tiene cabida en este proceso, pues el oído cumple con la función fisiológica

de captar los sonidos que nos rodean. No se puede dejar de oír, tal como no se puede controlar el diafragma o los latidos del corazón. Es un proceso autónomo. El sonido es, en primera instancia, oído.

Luego viene la *escucha* que, para Schaeffer, es “poner el oído hacia”, dirigir la atención auditiva hacia algún sonido. En este proceso, ya hay una muestra clara de voluntad subjetiva: poner el oído hacia algo que llama nuestra atención es lo que se define en este tratado como *escuchar*.

Entender es la siguiente fase de este proceso, en el que ya empieza a haber una abstracción: privilegiar un sonido sobre otro, seleccionar mediante la escucha y la audición, sonidos o ruidos por encima de otros. Se da un significado, una ilación que tiene, además, cohesión y coherencia.

Finalmente, el autor presenta el último nivel de percepción, *comprender*. Aquí sí se abstrae un mensaje de lo que se oye, escucha y entiende; se teje una narración subjetiva propia del contenido sonoro, un mensaje de lo que otro interlocutor quiere comunicar en una conversación, o una deducción causal de algún ruido lejano que, mediante una conjetura, se puede descifrar. Por ejemplo, un grito puede interpretarse como un llamado de auxilio, una expresión de cólera, una voz de queja o exclamación de júbilo, dependiendo de los referentes que el sujeto que comprende e interpreta tenga de intensidad, de entonación, en un contexto cultural determinado.

Luego de presentar los cuatro niveles de percepción, el tratado se enfoca en el segundo proceso de entendimiento, la *escucha*. Propone cuatro maneras diferentes de escuchar, en los que la educación condiciona al sujeto para codificar el sonido, siguiendo estructuras aprendidas en la cultura a la que pertenece.

Las cuatro escuchas propuestas por Schaeffer son la natural, la cultural, la vulgar y la práctica. En la *natural*, el contenido sonoro es entendido desde lo concreto; busca ir especialmente hacia algún acontecimiento. Esta escucha es tenida como universal, ya que se relaciona con la parte más instintiva: buscar en el sonido una fuente que señala un acontecimiento.

En la *cultural*, el acontecimiento es asimilado mediante un significado que se le otorga gracias a un interés colectivo que no es innato, es aprendido.

La *escucha vulgar* y la *escucha práctica* o especializada se relacionan con las dos escuchas anteriores, se pueden clasificar como derivaciones de aquellas. En la primera, el contenido o acontecimiento se percibe sin filtros, no hay un condicionamiento que privilegie ciertas características sobre otras o que otorgue significados de relación a los sonidos mediante un adiestramiento. En cambio, la segunda entrena para sistematizar los sonidos en algún

código específico; cada sonido tiene una relación con otro, y juntos forman mensajes dentro de un sistema creado por abstracción.

Un ejemplo que ilustra la diferencia entre escucha vulgar y especializada es la música. En el caso de quien no tenga entrenamiento musical, un oído relativo que distinga los sonidos por alturas o intervalos, y los ponga en bloques armónicos, no va a captar toda esta información en la escucha de un recital musical, no va a distinguir todos estos matices que un oído especializado puede captar sin mayor inconveniente.

En el capítulo IV del primer libro del tratado, Schaeffer (2003) continúa el análisis de la escucha y ahora muestra un poco del enfoque objetivo en otras disciplinas como la física, los estudios y el abordaje que desde ella se hicieron. Aquí toca dos puntos importantes en el proceso de escuchar: la sensación y la percepción. En los estudios de acústica de los que habla, la sensación es a la que más atención se le da. Schaeffer se opone a ese enfoque de estudio experimental, ya que, según él, para el fenómeno musical, la percepción musical aporta lo más importante, mas no así la sensación (Schaeffer, 2003, p. 79).

El abordaje de este tipo de estudio es incipiente para el interés de Schaeffer, pues se enfoca en la experiencia sensorial de la audición y no estima el componente psicológico del fenómeno. Sin embargo, no desprecia el enfoque científico para el estudio de su objeto; solo muestra que lo principalmente problemático es el enfoque sesgado, por un lado, de la física y, por otro, de la psicología. Justo en medio de esos dos polos es donde Schaeffer quiere ubicar su método investigativo. Él plantea los asuntos de estudio comunes en la experiencia musical, elementos que se encuentren en distintos campos que van todos al entendimiento de la significación consciente relacionada con el material exterior dado.

Es importante destacar la voluntad en la escucha que insinúa Schaeffer. En el transcurso del capítulo IV retoma la idea de la escucha práctica. Refiere, además, del adiestramiento necesario para llegar a ella, como también a una intención especializada, producto de una búsqueda dirigida que intenta hurgar en el sonido mediante sensaciones. Según esto, la composición de los objetos sonoros estará guiada y profundamente determinada por la orientación de escucha que cada sujeto tenga.

El enfoque, a pesar de estar tan volcado hacia el sujeto, es más inclinado hacia la divergencia de objetos sonoros condicionados por la subjetividad. En un extremo está entonces lo experimental, que termina dejando la relación sonora en una causa-efecto, al hacer un abordaje medible y comprobable, pero descuidando la parte del proceso auditivo como el sujeto puede percibir, lo que es capaz de captar el oído en un rango de frecuencias determinado

y qué significado puede extraer de ello. En el otro extremo está la posición filosófica que se centra en discernir psicológicamente lo que sucede en la escucha y en la audición.

Para este aspecto, Ferreira (2018) también aporta una reflexión importante acerca de la naturaleza de esta asimilación del fenómeno, apoyando lo dicho por Schaeffer (2003) sobre cómo el entendimiento relaciona, categoriza y simboliza aspectos constitutivos del sonido para su procesamiento subjetivo.

El objeto sonoro es un objeto de información del mundo. Puede ser una voz, la palabra hablada o el canto. Así como la simbología y las asociaciones de la memoria, lo que se crea y lo que vuelve. Es él mismo siendo nombrado. (Ferreira, 2018, p. 2)

En el capítulo v, “Equívocos de la acústica musical. Timbres y alturas”, Schaeffer (2003) muestra un enfoque experimental sobre el fenómeno acústico, la composición de los sonidos en lo espectral y cómo el oído lo percibe. Habla de la formación de armónicos alrededor de una fundamental y de cómo los sonidos pueden ser alterados físicamente mediante filtros y manipulación. Sin embargo, en el proceso auditivo ocurren confusiones que desplazan la identidad sonora a pesar de estas alteraciones artificiales. Se pueden llegar a confundir como un mismo sonido dos muestras que estén levemente modificadas, suponiendo que ese procedimiento se haya hecho con el fin de distinguirlas entre sí.

De forma muy detallada y acudiendo a estudios físicos, Schaeffer muestra cómo estas relaciones se van tejiendo entre lo perceptible y lo asimilado, es decir, una relación psicoacústica de la percepción sonora. Este punto es de suma importancia, ya que muestra cómo el sonido se entiende de una manera distinta a cómo se percibe, repercutiendo de manera directa en cómo se forman los objetos sonoros en el sujeto.

La masa sonora de un sonido es reconstruida por el oído y da al procesamiento psicológico una unidad cuando no toda la información que se escucha está de hecho presente acústicamente; frecuencias físicas ausentes en la grabación son escuchadas por el sujeto. El camino que el oído toma es deductivo desde los parciales y armónicos, para llegar a la notación fundamental. Esto aplica para los sonidos temperados que poseen una altura musicalmente distinguible. Mas, esto también se puede aplicar a sonidos no temperados o ruidosos: el oído los reconstruye o los adapta a referencias psicológicas ya conocidas, para entenderlos en un contexto específico en el que el sujeto se encuentre.

Al finalizar su artículo, Ferreira (2018) comenta sobre esto de manera muy similar, especificando la mezcla que hay entre visión y audición, enfatizando

en lo auditivo sobre todo. Coincide con lo que dice Schaeffer acerca de la reconstrucción del sonido con esa deducción imaginativa dada por el sujeto al escuchar lo que no está oyendo.

Pertenece a la escucha, a la visión, a la audiovisión, al tacto, a la inteligibilidad. El objeto sonoro es el objeto de la experiencia acústica. Está hecho de lo que se escucha, y de lo que no se escucha también. (Ferreira, 2018, p. 6)

La metodología propuesta por Schaeffer (2003) nos remite a la fenomenología en el aspecto de efectuar un estudio subjetivo del fenómeno. Tenemos un objeto dado y un análisis subjetivo del objeto (noema, noesis), en el que las implicaciones pueden variar de sujeto a sujeto, pero es posible encontrar invariantes intersubjetivas que nos llevan a la esencia del objeto sonoro.

Hasta aquí es posible observar la aplicación de los principios metodológicos que Vargas Guillén (2012) señala en su artículo “En torno a la fenomenología de la fenomenología, una pregunta por el método”, cuyo contenido tiene, además, una parte dedicada a mostrar los principios metodológicos de Husserl en palabras del propio Guillén. Pero ¿cómo aplicó Schaeffer estos principios a su objeto de estudio?

Específicamente, todo parte del provecho que decidió sacar de la fijación del sonido en medios tecnológicos como el disco y la cinta, que eran los que la tecnología de esa época ofrecía; con ellos tenía su objeto y de ahí partía su análisis.

Las etapas más importantes para aplicar los principios de la fenomenología al sonido fueron las que Schaeffer dejó consignadas en su tratado:

1. *Tematizar*: esto se ve en el proceso que se lleva a cabo con la toma del sonido en la grabación.
2. *Variaciones*: manipulación de las muestras grabadas y alteración de todas las formas posibles. Schaeffer varía las alternativas tímbricas del sonido original.
3. *Descripción del eidos*: al pasar todo el proceso de manipular el sonido no solo encontró nuevos sonidos, sino que descubrió también invariantes en las muestras con las que trabajaba.

Una de las partes más importantes de este proceso de aplicar los principios fenomenológicos al objeto sonoro se encuentra en la búsqueda de variaciones. Ahí es donde Schaeffer hizo su gran aporte, al tratar al sonido como no se lo había tratado hasta entonces, porque lo llevó a un laboratorio de observación privilegiada que fue el estudio de grabación y lo trató como

una cosa dada en sí a la que desnaturalizó. En este punto específico de las variaciones husserlianas, aplicadas por Schaeffer, se puede hallar el nacimiento del objeto sonoro: “el objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha” (Schaeffer, 2003, p. 166). La corregibilidad está presente en el hecho mismo de publicar todo su trabajo investigativo en el libro del tratado; allí pretende dejar consignada toda su experiencia subjetiva y llevarla a otros sujetos que también la puedan comprobar y vivir como él mismo lo hizo, mediante la aplicación de su método al estudio de su objeto sonoro.

El problema del objeto sonoro

Según Rivas (2010),

Si la teoría de Schaeffer fuera coherente con el punto de vista fenomenológico, como a todas luces pretende, tendría que inferirse que la noción de objeto sonoro está a la base de cualquier intención de escucha, ya sea está condicionada o descondicionada. (p. 3)

Es claro que el concepto que plantea Schaeffer tiene sus lagunas si lo vemos a la luz de la fenomenología en rigor, ya que padece de un tratamiento más detenido en el contenido hilético y mórfico. A grandes rasgos, lo primero (*Hyle*) es lo dado, el sonido o hecho sonoro externo dado, y lo segundo (*Morphé*) es el significado subjetivo que se forma desde el sujeto con el sonido que se escuchó previamente. Es decir, el objeto sonoro es una creación finalmente subjetiva que se queda capturada en la conciencia del receptor y se ve imposibilitada de poder trascender como Schaeffer pretendió proponer.

Lo que dice Rivas (2010) acerca del inconveniente de la escucha no condicionada es también un problema que limita una conceptualización fenomenológica, ya que, como él mismo afirma, el proceso de escucha debería poder percibir el objeto sonoro teniendo una disposición condicionada o sin ella también, cosa que finalmente no sucede en el *Tratado de los objetos musicales* (2003), puesto que todo termina encausándose hacia el concepto de *escucha reducida*, una manera de desnaturalizar la escucha para acercarse al objeto (noesis), que finalmente puede clasificarse como noema (lo pensado).

Como señala Rivas (2010): “Por consecuencia, el objeto sonoro se forma, se objetiva, en el ‘diálogo’ y movimiento que realizan en la conciencia las diferentes intenciones de escucha con respecto a un sonido dado” (p. 6). En efecto, según este autor, el objeto sonoro solo cabe en la conciencia del sujeto que lo escucha y no será el mismo, o lo será difícilmente, para otro

sujeto diferente. Para nosotros, es problemático hablar de la corregibilidad que propone Husserl, donde distintos sujetos corroboran la apreciación de un fenómeno en común, siguiendo esta lógica.

Otro aspecto objetable de la tesis de Schaeffer es que la tipología y la morfología que busca discriminar en su tratado está encaminada a darle un tratamiento musical al objeto sonoro. En cierta medida, lo que describe Rivas (2010) es una paradoja conceptual en la que Schaeffer pretende quitar la investidura del sonido de todos sus condicionamientos visuales y extrasonoros, para terminar condicionándolo en una nueva manera de percibirlo con la noesis que propone para escucharlo y oírlo (escucha reducida). Se tendría que hablar de un objeto sonoro musical y de otro no musical, según dice Rivas en su texto (2010).

Además, el objeto que propone Schaeffer es necesariamente un sonido grabado, fijado en un medio de reproducción, llámese “cinta” o “disco”, en el que su condicionamiento espacio-temporal queda anulado gracias a que se vuelve un sonido grabado y artificial. Para Husserl, el objeto sonoro también es aquel que se percibe sin ser grabado, ya que todo aquel sonido que llegue a nuestro oído y pase a la conciencia será un objeto sonoro igualmente. De esa manera, el concepto de *objeto sonoro* queda en parte desestimado si se ve desde el punto de vista de Schaeffer a la luz de Husserl en su totalidad.

En resumen, lo que Rivas (2010) deja ver en su artículo es que la propuesta de acercamiento fenomenológico al objeto sonoro que hace Schaeffer no se alcanza a llevar a cabo, ya que, finalmente, es presa del sujeto que lo percibe y no termina de aplicar los principios husserlianos, en la medida que deja cabos sueltos o se contrapone a lo que Husserl plantea teóricamente.

El ícono sonoro

Para entender lo que el concepto de *ícono* representa, hay que remontarse al uso cultural de la imagen en la antigüedad grecorromana, donde cumplía la función de plasmar una reproducción idéntica a la “real” de dioses, emperadores o personajes eminentes (retrato funerario). En la época tardía de la Antigüedad, el cristianismo, convertido en una religión de Estado, se dividió en dos grandes Iglesias, oriente (imperio bizantino) y occidente (Roma).

El ícono fue resignificado y puesto a favor del simbolismo cristiano, que absorbió todo el legado de los cultos “paganos” precristianos. El uso ritual de la imagen fue copiado casi al calco de como los griegos, romanos y egipcios, principalmente, la usaban en el culto, teniendo nuevos personajes de veneración como Cristo, María y los santos cristianos, en vez de dioses

o humanos dotados de poderes divinos, propios de religiones politeístas anteriores al cristianismo.

En su libro *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Hans Belting (2009) se detiene a explicar cómo la iconografía religiosa fue tomando forma en el cristianismo. Un asunto muy presente en las reflexiones y hechos presentados por este autor es el de la imagen pretendiendo ser una representación real del personaje plasmado en ella.

Una de las maneras más asombrosas de ratificar la veracidad fueron los relatos que la Iglesia tomaba como testimonios auténticos de historias alrededor de las imágenes en las que se implicaban personajes bíblicos como los apóstoles. Es el caso de la *Madonna de San Lucas*, réplica de un retrato auténtico hecho en vida a María con el niño Jesús en brazos pintado originalmente por Lucas el apóstol, o imágenes milagrosas que aparecían y se reproducían sobre telas o tablas sin la intervención de manos humanas.

También estaban presentes las reliquias, objetos como ropajes, joyas, libros, entre otros, que gozaban de un trato especial y milagroso por haber pertenecido o haber estado en contacto con alguien sagrado. A ellos se les veneraba como objetos milagrosos que otorgaban favores, curaban o protegían a los que les ofrecían fe, a la vez que también cumplían con la labor de probar la existencia real de los personajes a los que habían pertenecido en vida o con quienes habían hecho algún tipo de contacto físico (santos, María y Cristo). De acuerdo con Belting (2009): “El ícono narrativo viste todo lo que normalmente define una narración con el lenguaje intemporal de una repetida representación ritual del mito” (p. 41).

Es apreciable la importancia que la relación visual con un objeto estimula; despierta y crea lazos afectivos que se tejen desde el sujeto hasta el objeto icónico que representa al personaje. Por añadidura, se puede ver al ícono como una representación visual que busca retratar una imagen real de un objeto que no puede estar presente como sujeto (dios, emperador, difunto-Cristo, María, santo) y es de suma importancia tener este referente de la tradición cultural religiosa con la imagen como el más preponderante para asumir el simbolismo encerrado en ella.

En este punto se puede afirmar que el objeto sonoro tiene la misma representatividad que la imagen en el ícono: puede haber un equivalente sonoro para un ícono, puede haber una serie de sonidos de distintas clases que, reunidos, sean la representación de un ícono no sonoro. Un ejemplo de eso son los innumerables *jingles* publicitarios que existen en el mercado de bienes de consumo, en los que la música tiene un papel fundamental en el juego emocional que se desencadena sobre el consumidor para persuadirlo o manipularlo a través de una pauta publicitaria. Las grandes marcas

saben que sus productos deben tener una identidad musical o sonora, desde notas musicales solas, pasando por intervalos, hasta llegar a melodías que al solo escucharlas desencadenan una asociación inmediata y directa con una marca. De acuerdo con Porras Velásquez (2018), “La intención de unir música y publicidad es básicamente lograr que el consumidor recuerde la marca que se está publicitando” (p. 11).

Es claro el nexo que existe entre percepción y memoria alrededor de la música y la imagen, junto con toda la asociación cognoscitiva que se crea en este vínculo. Un sonido musical representa una imagen, una marca, una emoción asociada a esa imagen y puede traducir ese contenido visual en un sonido compuesto de música. Esta misma relación es la que más arriba mencionaba Rivas (2010) en el *Hyle* y el *Morphé*: son asociaciones o recuerdos que se instalan en la memoria y que luego se detonan con el sonido, como en el caso del *jingle* cuya intención es evidentemente premeditada.

Con esta relación imagen-sonido juega la publicidad y recurre al material sonoro para crear una red de asociaciones que sean beneficiosas, que cumplan el propósito de llevar al sujeto a la compra de un producto.

Sin embargo, la naturaleza del *jingle* es la de recordar una imagen que no alcanza la trascendencia de un ícono como símbolo, puesto que al estar pensado y ser creado con el propósito de reforzar auditivamente una imagen, tiene tiempo de caducidad, se vuelve una melodía más o un intervalo musical más en medio del infinito mar de sonidos musicales olvidados. Prueba de ello es el hecho de que en la publicidad es frecuente ver cómo las marcas que perduran en el mercado durante décadas tienen que estar renovándose, adaptándose a los cambios estéticos, a la renovación de los públicos, a las tendencias que logran captar con mayor precisión el nicho de mercado que, por supuesto, va cambiando de generación en generación. Es decir, el sonido como *jingle* fenece junto con el logotipo publicitario que musicaliza o representa. Es una relación donde la imagen sigue prevaleciendo más que el sonido.

Otra de las formas expresivas que reúnen imagen y sonido es el arte sonoro; este se nutre mucho de la propuesta hecha por Schaeffer (2003) en su tratado, así como en sus obras de música concreta. En este formato, imagen y sonido se mezclan, se evocan, a veces se anhelan o se completan. El artista sonoro juega con esta línea divisoria tan endeble a su favor, para crear piezas que involucran al espectador en su relación con el mundo que lo rodea.

Un ejemplo de esto es el artículo de Vera Y. Picado, “Arte y escultura sonora: del sonido como objeto al objeto sonoro” (2012). En este escrito se detalla con ejemplos históricos un recuento de la relación entre lo visual y lo sonoro en el arte, citando exactamente obras que usan sonido e imagen:

El ejemplo de la colaboración interdisciplinaria es también interesante; Pierre Henry había realizado la composición titulada Espaciodinamismo (1954) inspirado en una de las facetas de producción de N. Schöffer; algunos años más tarde, utilizará las esculturas de dicho artista, manipulándolas como objetos sonoros, extrayendo una gran variedad de ruidos para el Espectáculo espacio-dinámico cibernético experimental Klydex 1 de 1973. (Picado, 2012, p. 55)

Muchos más ejemplos hay en este artículo en el que Picado (2012) muestra con generosidad la manera en la que el sonido y la imagen se relacionan en el arte para crear obras. Valga leerlo si se quiere tener más detalle al respecto.

El artículo “En los arenales del arte sonoro”, de Carmen Pardo Salgado (2012), además de explicar la formalización del término “arte sonoro”, aclara por qué se funden imagen y sonido en esta manera de hacer arte, pues también se relacionan de modo complementario: el sonido narra, cita o pinta la imagen en la oscuridad. “En la declaración de Don Goddard es la visión externa la que es convocada. Escuchar es otra forma de verlo, si se prefiere, de percibir el espacio” (Pardo, 2012, p. 18). Se entiende que el sonido está representado una imagen en el espacio imaginativo de la conciencia, se funde con lo visual en esa asociación.

Para llegar a lo que se propone en este ensayo, es necesario remitirse de nuevo al objeto sonoro de Schaeffer (2003), en este caso, trasladado al concepto de *ícono* y teniendo como referente esa relación existente entre música, publicidad y arte sonoro.

Ir más allá de lo que el sonido musical puede ofrecer es lo que podemos encontrar en la esencia del ícono sonoro, una serie de características que se reúnen para conformar lo que finalmente es una cosa dada en sí, a la que vamos directamente, que experimentamos y llevamos a la conciencia. Es un objeto en la medida en que es concreto (hablamos de sonido grabado, como en el caso de Schaeffer) y lo podemos escuchar sin las limitaciones espaciales o temporales propias del sonido natural, en directo. Hay una conexión entre el objeto sonoro y nuestro ícono sonoro también en el hecho de que se recurre a la acústica para presentar este ícono, para analizarlo y para manipularlo, tal como sucede con el objeto sonoro propuesto por Schaeffer.

El objeto sonoro se convierte en ícono cuando es capaz de sustituir la representación visual al que está ligado en el momento determinado que suena; se funde con esta, con la imagen. Es un paso más allá en la relación auditiva que se tiene con el sonido, en el sentido que busca representar un ícono como fenómeno.

Si tomamos en cuenta lo que dice Rivas (2010) y tenemos presente las falencias que se encuentran en la fenomenología del tratado de Schaeffer, podemos llegar a un nuevo lugar en el que el sonido no pretenda desvincularse

de su naturaleza representativa y que al mismo tiempo no se quede atado a ella; es decir, podemos llevar el recuerdo de la imagen sonora viendo el sonido en sí como cosa dada.

Si se toma lo que se expuso en la morfología de Schaeffer (2003), el sonido llega a un punto de contemplación especial que permite aislarlo en una cápsula de observación en la que es posible examinarlo y jugar con él; esto, hablando, por supuesto, del sonido grabado, sono-fijado mediante el procesamiento artificial. Así mismo, si se le suma la amplitud de percepción que queda faltando en lo que la fenomenología propone como objeto sonoro, se tendría lo que anteriormente se bautizó como “ícono sonoro”, un sonido que puede ser de cualquier índole: musical, ruido, ambiental..., y que puede representar lo que, según la Real Academia Española (2023), es el ícono: “Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”, siendo la parte auditiva la cosa dada y la parte visual lo que la conciencia construye en el recuerdo, una imagen compuesta de sonido, como, por ejemplo, puede sonar un desfile alegórico con su ruido característico, su música característica, sus cualidades sonoras específicas que, siendo captadas y grabadas, pueden generar el ícono sonoro de ese evento.

Este ícono sonoro tiene que estar ligado necesariamente a un ícono que goce del reconocimiento cultural necesario para ser reconocible; de lo contrario, se caerá en lo que ya se ha hablado, que es recordar una imagen con el sonido que llega a la conciencia mediante la escucha. Debe tener una cohesión visual fuerte, que quede plasmada en el sonido captado. Debe ser un fenómeno colectivo que recaiga sobre un conglomerado de personas y ser reconocible por ese grupo específico.

Si se toma el ejemplo del culto mariano, se va a encontrar una cantidad grande de diferentes advocaciones, en las que la iconografía ha desempeñado un papel fundamental, al tejer un simbolismo con mucho cuidado en el transcurso de décadas, siglos y milenios. Este simbolismo iconográfico tiene componentes sonoros, muy incrustados en las diferentes idiosincrasias donde la Virgen María tiene presencia; son expresiones extramusicales que identifican a los colectivos que hacen uso de ellas.

Un ejemplo puede ser el homenaje anual que se le rinde a la Virgen del Carmen en distintas localidades del país, cuando los autos y camiones salen por las calles en caravanas haciendo ruidos y piruetas. Ruidos que van, además, relacionados con el frenesí colectivo que expresan afectos individuales, personas que quieren ser visibles en una práctica colectiva, quieren formar parte de una costumbre establecida y aprobada culturalmente. Todo este fenómeno sonoro puede quedar haciendo parte del ícono de esta Virgen, puede ser otra manera de caracterizar a no visualmente, sino desde el

sonido, al ícono, ya que puede asociarse fácilmente a esta advocación en su totalidad.

El ícono sonoro se encuentra justo al lado de las imágenes religiosas, representando con simbolismo en el sonido al ícono religioso con el que está ligado. Este simbolismo es más cultural que meramente religioso y no es musical, va más allá de la música sacra: son los sonidos que hay en los festejos populares en homenaje a esas advocaciones, elementos que pueden ser tan identitarios como la imagen religiosa únicamente. Sin embargo, hay que explorar más esta categoría en el arte religioso para ver qué resultados arroja.

En síntesis, el ícono sonoro propone fundir la representación visual en la auditiva y se respalda en la relación entre sujeto y objeto propuesta desde la fenomenología de Husserl, donde el sujeto vive el objeto y lo lleva a la conciencia, desde la experiencia, en busca del *eidos* o esencia, para crear un nuevo aparte del ícono que se fundamente en el sonido como representante, como objeto dado.

A causa de esto, debe haber una tipificación iconográfica que recurra a la simbología arraigada en la idiosincrasia más profunda, en la que los valores característicos lleven consigo un mensaje fuerte y claro, tal como se ha hecho durante siglos en la elección de historias para las biografías de santos, o en escoger prendas y objetos con las cuales representar pictóricamente a Cristo. Estos elementos son contingentes en el conjunto que los reúne; son sonidos usados por las personas que celebran fiestas en honor a un santo o a una virgen, y que distinguen estos eventos, construyen una identidad sonora reconocible y representativa.

Ahí es donde se encuentra el ícono sonoro, en esa representación espacio-temporal única que está asociada indisolublemente a un ícono religioso, como la pintura en tabla bizantina, la escultura en yeso o madera, el mosaico y todas las manifestaciones artísticas de las que la sociedad se ha servido para visibilizar lo que no tiene imagen, lo que es abstracto en su naturaleza. En este caso, el sonido es el medio representativo de este nuevo tipo de ícono, puesto en la grabación como sobre una tabla que lo deje fijado e inmortalizado, y que deje piezas de arte sonoro en las que el componente religioso se muestre expresado en las prácticas culturales que nacen de este.

Es volver a ese aspecto que Schaeffer (2003) nombra en su tratado cuando está empezando a explicar la naturaleza fenomenológica del sonido y la especie humana, la *fuerza*, este lado causal, de asociación espacial, de explicación, que lleva a pensar en la parte más animal de la humanidad, la que se debe situar a oscuras con la escucha y sonoriza la imagen que visualiza o, en sentido contrario, imagina (da imagen) el sonido que escucha.

Oír y escuchar son dos categorías de la percepción auditiva que Schaeffer (2003) explica con detenimiento en su tratado; poner el oído y descifrar, construir, entender y comprender un mensaje que se rige por un código de comunicación específico. Todo eso está presente en el ícono sonoro, porque se nutre de la capacidad representativa que el sonido tiene y que expresa en su naturaleza asociativa con lo visual.

Referencias

- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ediciones Akal.
- Ferreira, M. (2018, noviembre). *Acercamiento al objeto sonoro*. Trabajo presentado en XVI Congreso Argentino de Acústica de la Asociación de Acústicos Argentinos, Buenos Aires, Argentina. <https://adaa.org.ar/wp-content/uploads/2021/04/adaa2018-009.pdf>
- Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*. Instituto de Investigaciones Filosóficas, Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, C. (2012). En los arenales del arte sonoro. *Arte y Políticas de Identidad*, 7, 15-28. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173931>
- Picado, V. Y. (2012). Arte y escultura sonora: del sonido como objeto al objeto sonoro. *Arte y políticas de identidad*, 7, 51-60. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173951>
- Porras Velásquez, N. R. (2018). Percepción y memoria en los jingles publicitarios: reflexiones desde la psicología de la publicidad. *Revista Electrónica Psyconex*, 10(16), 1-19. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/Psyconex/article/view/334761>
- Real Academia Española. (2023). Ícono. En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es/icono?m=form>
- Rivas, F. (2010). *¿Qué es el objeto sonoro? la fenomenología en Pierre Schaeffer* [Ponencia]. Museo de Arte Moderno, Rijeka, Croacia.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza.
- Vargas Guillén, G. (2012). *En torno a la fenomenología de la fenomenología. La pregunta por el método*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Para citar este artículo:** Betancur Peláez, M. (2023). De objeto a ícono, otra fenomenología del sonido. *Artes La Revista*, 22(29), 100-116.

Título: *Pokhara FC*
Autor: Juan Pablo Ríos
Año: 2016
Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



ENTREVISTA

ÁLVARO ROJAS, UN HOMBRE QUE NO CONCIBE LA VIDA SIN MÚSICA

Gonzalo Alberto Rendón Tangarife

Magíster en Artes de la Universidad de Antioquia. Docente del Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación Músicas Regionales de la misma universidad.

gonzalo.rendon@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0002-4718-185X>

Alejandro Tobón Restrepo

Doctor en Historia de América Latina de la Universidad Pablo de Olavide. Docente del Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación Músicas Regionales de la misma universidad.

alejandro.tobon@udea.edu.co
<http://orcid.org/0000-0001-5303-6283>

La interpretación del saxofón y el clarinete para las músicas populares, el liderazgo y el desarrollo de agrupaciones de jazz —Big band—, las grabaciones discográficas, los arreglos musicales, entre muchas temáticas que descubren la vida y la obra del maestro Álvaro Rojas Gómez, emergen en esta conversación amplia, franca y generosa recogida a lo largo del año 2023.

No es un hecho cotidiano conversar con un personaje como él. Sus respuestas directas y sus comentarios a veces cáusticos delatan a una persona de gran verticalidad en sus convicciones; sin embargo, detrás de su aparente seriedad, se advierte un ser ameno, afable, con gran sentido del humor y lleno de divertidas anécdotas. Al hablar, sus conocimientos afloran de

manera espontánea, ya que, además de su innegable valor como músico, es un pedagogo por vocación. Este músico santandereano con acento paisa entrega en sus respuestas claridad y contundencia respecto a lo que han sido sus búsquedas desde temprana edad. No queda duda, es una vida vivida en plenitud, por y para la música.

Gonzalo Alberto Rendón Tangarife y Alejandro Tobón Restrepo
[GR y AT]: *Maestro, ¿quién es Álvaro Rojas?*

Álvaro Rojas [AR]: Nací en la provincia de García Rovira, departamento de Santander, en un pueblito que creo que se pierde en la historia, Málaga. Inicié mis estudios en el Colegio Universitario, que hoy en día se llama García Rovira, en honor de quien fuera un prócer santandereano.

Allá, en Málaga, nací. Estudié en el colegio y música con mi papá, Jesús María Rojas Gallardo, quien era director de la banda. Él fue un gran músico, excelente, y me dio una educación musical patriarcal.

Ahí comencé con la música, porque, de todos modos, un niño, al estar oyendo instrumentos, se va enamorando de ellos, y como en ese tiempo no había bicicletas —yo no tenía bicicleta—, ni balones y novia, pues por la edad mucho menos; nada de televisión, nada de nada, ni radio, yo creo. Entonces, ¿qué más me quedaba que el instrumento que estuviera estudiando?

Comencé a la edad de cuatro años con un saxofón soprano que me daba casi hasta la rodilla; a los cinco años toqué el primer baile y me gané el primer centavo, un centavo.

[GR y AT]: *Hablemos más a fondo de su padre.*

[AR]: Mi papá fue nacido en Táriba, Venezuela, en el estado de Táchira, producto del exilio de mis abuelos paternos. Ellos eran liberales y cuando perdieron la guerra de los Mil Días, tuvieron que migrar volando a Venezuela, porque los estaban fusilando. Allá nace mi papá, que fue el único hijo de esa pareja.

Él recibió en esa localidad su educación. Presumo que como era hijo único, sus padres trabajaban esmeradamente para él, y como ellos habían sido medio analfabetos, querían que su hijo fuera otra cosa.

En esa época emigró a Venezuela un grupo grande de músicos italianos, ingleses... y a mi papá le tocó crecer con toda esa gente. Yo creo que ahí fue donde él obtuvo su preparación musical.

Él era un maravilloso flautista, yo lo vi tocar y leer cuando era niño. Él podía poner un papel ahí; si cogía el clarinete, o el saxofón, o el piano, o la flauta,

lo tocaba a primera vista sin dificultad. Era un escritor excelente, así como era gran saxofonista, gran pianista, era un buen escritor. Una persona le decía: “maestro, necesitamos para irnos para Bogotá mañana un arreglo para tocarlo en la Banda Nacional y otro para tocarlo en una incipiente orquesta sinfónica que había en Bogotá”, y mi papá al otro día *tan*, tenía los arreglos. Yo no sé cómo lo hacía.

Podría decir que mi preparación teórica general en mi niñez la obtuve de mi papá y de los libros, porque él tenía una gran biblioteca, y la mantenía con llave. Era el único juguete que yo veía. Entonces, cuando el tipo salía de la casa, yo ya sabía dónde ponía las llaves —él era poco precavido—; abría y sacaba un libro de los que a mí en ese momento me gustaban.

[GR y AT]: *¿Cómo es la conformación de su familia?, ¿son varios hermanos?, ¿cuántos fueron músicos?, ¿cuántos aprovecharon la formación musical del padre?*

[AR]: Fuimos tres varones y dos mujeres, y entre nosotros solo dos escogimos la música: mi hermano Jesús María (a quien le dicen el ‘Chiqui Rojas’) y yo. Él fue famoso en Venezuela y un poco aquí.

Los otros no fueron músicos: una hermana casada con un médico, otra con un italiano y mi otro hermano que murió de COVID. Cosa curiosa, el hermano que murió hasta para bailar se atravesaba.

[GR y AT]: *Y el Chiqui Rojas, ¿qué instrumento tocaba?*

Trompeta, tenía un dictado maravilloso. Él estudió trompeta conmigo; yo era su profesor a los 14 años.

[GR y AT]: *¿Eso quiere decir que usted también tocó trompeta?*

[AR]: También toqué trompeta. Es que en eso de los instrumentos hay unas mutaciones conmigo. Después del saxofoncito soprano que toqué, que no era de mi papá, en la casa quedaba una trompeta y yo quería tocar un instrumento. Entonces insistía: “¡Ay, papá, yo quiero tocar, yo quiero tocar, papá, papá!”. Él me contestó: “Mijo, venga a ver; ¿le gusta la trompeta?”. Le dije: “Bueno” (no le dije que me gustaba, si no “Bueno”).

Comencé a estudiarla y llegué a ser primer trompeta de la banda de Málaga, así *peladito*. Esa trompeta me quedaba como un trombón y hasta el kepis me quedaba grande. Entonces mi mamá me lo rellenó de periódico.



Banda del municipio de Málaga, Santander, en el entierro de un niño. Al centro, el menor de los integrantes, Álvaro Rojas. Sin más datos.

Fuente: Archivo personal Álvaro Rojas.

[GR y AT]: *Centremos la mirada en su madre. ¿Quién era ella? ¿Tenía alguna relación con la música?*

[AR]: Mi mamá, Carlina Gómez, era de Norte de Santander, de Gramalote, hija de un abogado, y a este abuelo mío le gustaba la flauta como diletante. Ella cantaba muy, muy lindo; yo le oía los boleros de Leo Marini... de resto, su vida transcurrió con algo de comercio; puso un *chuzo*, como lo llaman aquí en Antioquia, con mis hermanas. Eso ya en Barrancabermeja, porque a mi papá lo llamaron a trabajar en esa ciudad para lo que hoy es Ecopetrol, en ese tiempo Tropical Oil Company, apocopado la 'Troco'.

Para esta empresa traían todo el *staff* administrativo de Estados Unidos, y dentro de él llegaron dos músicos importantes que venían como administradores, mas no como músicos. Ellos eran Bill Souder y el otro creo que se apellidaba Churchill; tocaban con la orquesta de Harry James en Estados Unidos, unas figuras increíbles.

Pero como el que es músico no deja de serlo, formaron la orquesta juvenil con la Tropical Oil Company, buscando los niños más talentosos, y en esas caí yo. En seguida me dieron el puesto como saxofonista tenor. El tenor... Eso sí, me pegaba casi en el suelo, y con ellos tuve también la oportunidad de estudiar un buen tiempo.

[GR y AT]: *Y entonces, ¿en qué momento llega el clarinete?*

[AR]: Es que en Málaga, ¿se acuerdan de los cartelones anunciando las películas de cine? En ellos decía: "película tal, orquesta de Benny Goodman", y entonces, yo me colaba, no pagaba. Cuando escuchaba, ¡qué orquesta! No,

eso para mí era un imán, y comienzo a ver a Benny Goodman tocando el clarinete con esa orquesta... ¡unas sonoridades!

De ahí quedé marcado para la *Big band* y para como yo escribo hoy día; y después, orquesta de Artie Shaw y oigo semejante clarinetista... entonces, comienzo esa pelea con mi papá: “Papá, yo quiero tocar clarinete, yo quiero tocar clarinete”, y como él era un buen clarinetista también, pero no tenía clarinete, entonces, como pudo, con un *luthier* de la banda del pueblo puso uno al pelo y comienzo yo con el clarinete...

Yo aprovechaba todo en la película, porque no había ni discos ni nada, ¡imagínense! Entonces, cada película era analizando y dándole: cómo sopla, cómo pone la boca, cómo pone los dedos, en qué lugar pone el clarinete, cómo... en fin, el sonido. Yo trataba de memorizar cada detalle —tenía una memoria fantástica—; memorizaba cómo sonaba y yo trataba de reproducirlo. Ahí es que conozco el vibrato en el clarinete y comienzo a tratar de dar el sonido.

El clarinete era mi juguete. A veces yo dormía con él al lado. Mantuve, de manera paralela, por un tiempo, la trompeta y el clarinete, pero cada vez más dedicado al clarinete.

Yo tenía una solvencia natural para afrontar los problemas en el clarinete y estudié también de manera empírica dónde había problemas técnicos con la digitación del instrumento; entonces, desde ese tiempo aprendí a centrarme en esos problemas y los solucionaba a la manera como mi papá lo hacía.

Cuando nos trasladamos a Barrancabermeja, ya llego con el saxofón y el clarinete.



Álvaro Rojas tocando clarinete. Sin más datos.
Fuente: Archivo personal Álvaro Rojas.

[GR y AT]: *Volvamos a su formación.*

[AR]: Volviendo al hilo de mi construcción intelectual, me formé en casa de mis padres y en el Colegio Universitario en Málaga; pasé por la banda de la ‘Troco’ en Barrancabermeja, y luego en Bucaramanga seguí estudiando en el Colegio Santander, al mismo tiempo que en la escuela de música del Departamento.

En esta última ciudad ingresé a la banda departamental que era fantástica, dirigida por el maestro Luis María Carvajal, un gran compositor, graduado en el exterior. Entré tocando el saxofón barítono, porque era la única vacante. Yo me presenté, tenía doce años, algo así, a la escuela del Departamento para formarme allí.

Cuando me hacen el examen de admisión, los maestros Luis María Carvajal, Luis María Peña (concertista de clarinete, primer clarinete de la banda), Miguel Hernández (oboísta) y otros, resultó que el examen era principalmente para concursar por la vacante; entonces, era pase y pase las hojas, toque aquí, toque acá... ¡ah! Además, había como cinco o seis personas más mirando, entre ellas Alfonso Guerrero, el gran compositor santandereano y gran amigo mío. Ellos estaban poniéndole cuidado al *pelao*, y yo a esa edad ya era un tipo veterano, no tenía problemas ni prejuicios.

De pronto uno de los jurados dijo una expresión propia santandereana: “¡No joda más, hombre!” Obtuve el puesto, y aunque yo todavía no estaba para cargar un barítono, lo acepté, porque quería estar en esa banda, era un prodigio de agrupación. Entré a la banda y también a la Escuela Departamental de Música, en Bucaramanga.

A los dos meses ya estaba dominando el ambiente musical de esta ciudad. Me llamaban de una orquesta, me llamaban de la otra, los músicos clásicos me invitaban, tocaba con violinistas, o me llevaban para tocar el clarinete en grupos, y eso también fue parte de mi formación, porque me hizo un músico versátil.

Tenía, por ese entonces, al mismo tiempo, tres fuentes primarias: la formación en la escuela, la formación en la banda y la formación empírica que recibía en las orquestas, oyendo cómo sonaba un papel, entendiendo cómo se tocaba y cómo se escribía un estilo, cómo funcionaba una sección, porque cada estilo tiene su manera de sonar.

Por ejemplo, hay una manera de tocar el estilo chirimía y otra manera para tocar un concierto de *jazz* en conjunto, que la *Big band*, que voy a tocar un concierto de clarinete, en fin, cada uno una especialidad, una manera de tocar. Eso me fue envolviendo en una nube de formación que me nutría de manera empírica y de manera académica.

Creo que fue un proceso cuasi insólito, porque de ahí fui desarrollando, por medio de ese tipo de cultivo, esa versatilidad de la cual he gozado toda la vida.

Yo, en una misma noche, tocaba un concierto como concertista; salía en carrera de ahí, porque me estaban esperando en un conjunto de *jazz* donde yo era el solista y *tenorista*; luego de ese conjunto de *jazz*, salía en carrera para otro trabajo, donde iba a tocar saxofón tenor, saxofón alto y clarinete con música internacional... en la misma noche hacía todos esos campos...

[GR y AT]: *Maestro Álvaro, ¿y cómo llega a Medellín?, ¿qué motivo lo trae a esta ciudad?*

[AR]: Sí, claro, más o menos me desempeño, como venía narrando, hasta 1953, cuando decido presentarme a la Sinfónica de Colombia y comienzo esa preparación. Me levanté libros especiales donde estudié todas las partes de clarinete para orquesta sinfónica. Toco en Bucaramanga hasta diciembre de 1953 y me traslado a Medellín donde un tío materno, al cual queríamos como que si fuera un papá. Entonces dije: “Voy a estar enero, febrero, marzo y en abril en Medellín, y luego me voy para Bogotá”, que era la ciudad donde se celebraba el concurso. Yo venía con una preparación increíble y llegué aquí el 10 de enero de 1954, un domingo.

Como a los 10 días, ya me conocieron, yo no sé por qué, eso del correo de las brujas camina muchísimo. En ese tiempo creo que Medellín tenía como cuatrocientos mil habitantes, algo así, y comenzaron rápido a llamarme, no importa quién; yo iba y tocaba con el que fuera y la plata me comenzó a llover por todas partes. Y como al mes de estar acá, hubo un personaje que fue clave en ese asunto: Enrique Gallego.

Dentro de las orquestas que yo toqué por esos días estaban los hermanos Gallego: Enrique, clarinetista, y Emilio, trombonista. Entonces, me dice Enrique: “Alvarito —ellos me decían Alvarito—, en la Voz de Medellín¹ van a realizar un concurso para saxofonista tenor, porque un panameño que está ahí se va para su país; ¿por qué no se presenta?”. Y yo tenía una preparación, pues, ¡terrible de buena! Yo hice mis cálculos y sopesé la situación, y dije: “Bueno, voy a hacer una cosa: si me gano el concurso, me quedo aquí dos meses, y cuando sea el tiempo del concurso en la Sinfónica, me voy para Bogotá. Si me lo gano allá, pues renuncio acá, y si no, me devuelvo”. Así fue: nos presentamos a la Voz de Medellín como nueve saxofonistas y yo me lo gané.

Los jurados eran nadie menos que el maestro Joseph Matza, el maestro Pietro Mascheroni, Jorge Camargo Spolidore, el primer clarinete solista de la Banda Nacional —que era buenísima en esa época—, en fin, eran como

1 Emisora de la ciudad, con su propio grupo musical (Nota de los E.).

cuatro o cinco jurados, algunos traídos por RCN.² La orquesta era buenísima; era mixta, cuerdas y vientos, la dirigía Mascheroni, y Matza era el concertino. Entonces, me gané el puesto, me gané el concurso en la Voz de Medellín y entré de una vez. El primer sueldo fueron 250 pesos, un montón de plata.

Aparte de eso, me conozco con Edmundo Arias y apenas me oye tocar, me llamó. Él vivía en una pensión que se llamaba Latina, aquí en la carrera Carabobo, llegando casi a las empresas municipales antiguas. Yo fui, y me recibió con los brazos abiertos y comenzamos a hablar; me dijo: “Alvarito, yo quiero que tú grabes conmigo; el único problema es que, pues me da pena decirte, las grabaciones se pagan aquí a 15 pesos por número”.

A mí eso no me importaba, y dicho y hecho: comienzo a grabar desde esa época con Edmundo Arias. Quiere decir que en toda la producción de Edmundo Arias (Noel Petro, duetos, tríos, orquestas), en cualquier formato, estaba yo; de cada 10 obras, tocaba por lo menos en siete u ocho. Y con Edmundo Arias aquí, cerca de mi casa, en Discos Ondina —que era de don Rafael Acosta y su hermano Lázaro Acosta— grabamos: *Ligia, Diciembre Azul, Sobre el Río Kwai*, yo no sé qué más...

[GR y AT]: *Y el viaje a Bogotá, ¿qué pasó?*

[AR]: Yo ganaba mucho dinero aquí, bastante; se puede decir que cada dos días con las grabaciones y bailes, y todas esas cosas que tenía, me ganaba el sueldo de un mes en La Voz de Medellín. Así era. No tenía clases, porque en ese tiempo el único mortal que sufrió los embates de mi mala *didaxis* y de mi desconocimiento fue el pobre hermano mío... de resto, me dedicaba a tocar y a estudiar, porque yo era un enfermo por el estudio, y me levanté una noviecita y eso me hizo quedar aquí. No me presenté a la orquesta sinfónica.

[GR y AT]: *Maestro Álvaro, hablemos de repertorios. Desde que comenzó a tocar en bandas, ¿qué tipo de música hacían?*

[AR]: Si dividimos un círculo en tres partes, tenemos las bandas de Málaga, la banda de Bucaramanga y las orquestas populares, en las que empiezo a incursionar desde mi época en Bucaramanga. Yo creo que la situación era muy equilibrada: se tocaba música americana, música andina, música universal, música clásica, y eso me dio versatilidad también.

[GR y AT]: *¿Y con qué orquestas tocaba en Bucaramanga?*

[AR]: La Orquesta Aida, dirigida por Roberto Castellanos, autor del pasillo *Florito* —él era tenorista y pianista—; la orquesta Claridad, dirigida por el maestro Víctor Serrano, un gran saxofonista, flautista y clarinetista; la

2 Radio Cadena Nacional. Grupo de emisoras de alcance nacional (Nota de los E.).

orquesta de Teodomiro Lindarte; la orquesta de Alfonso Guerrero, que se llamaba Orquesta Panamérica, y en la orquesta de Pedro Ladino.

[GR y AT]: *Y aquí en Medellín, ¿en qué orquestas tocó, maestro?*

[AR]: En la orquesta de la Voz de Antioquia, con Manuel J. Bernal; la orquesta de RCN, con el maestro Mascheroni; en orquestas de emisora, como la de Radio Libertad, donde comenzó a hacer sus pinitos como pianista Harold Martina, era dirigida por el maestro Arigita.

Toqué con todas las orquestas de grabación, porque no era una sola. Por ejemplo, Edmundo Arias no tenía orquesta; entonces, para cada grabación armaba una, pero yo casi iba en todas, porque sabía el estilo, tenía la versatilidad, aparte de ser gran improvisador en todos los estilos en el saxofón y en el clarinete. Toqué en la Italian Jazz, en la orquesta de Germán Carreño, en la de Lucho Bermúdez, en la orquesta de los Hermanos Martelo —pero la antigua—, en la orquesta Sonolux. También toqué con orquestas extranjeras que venían aquí, con conjuntos, como los Cinco del Sur, ¡impresionante! —el pianista, que era Miguelito Carbone, no sé si todavía estará tocando, él pertenecía a la orquesta de Guy Lombardo en Nueva York; el baterista tocaba en una de las mejores orquestas americanas, y le decían ‘pulpito’, porque el tipo era tan buen baterista, que parecía un pulpo con el redoblante, los tontones, los platillos...—. Toqué con la orquesta Santa Anita de Argentina, una orquesta de saxofones, trompetas; con la orquesta de Luis Rovira, español, con quien tocó León Cardona en Bogotá; después yo toqué con él aquí (entre otras cosas, fue de los primeros que hicieron jazz allá en Bogotá). Toqué también en la orquesta de Alcides Lertzundy.

[GR y AT]: *¿Tuvo relación con las orquestas venezolanas?*

[AR]: Sí, claro. Yo toqué con la orquesta de Porfi Jiménez, en San Cristóbal. Lo conocí por allá en los años 63, 64, en los carnavales de San Cristóbal. Era un trompetista que yo admiraba por las grabaciones y por su manera de escribir. También fui primer saxofonista alto de la orquesta de Edmundo Villamizar, una orquesta colombo-venezolana muy buena.



Álvaro Rojas y saxofón. Sin más datos.
Fuente: Archivo personal Álvaro Rojas.

[GR y AT]: *Referentes, ¿quiénes son los músicos que han aportado en el camino musical de Álvaro Rojas?*

[AR]: Esos referentes comienzan desde aquellas etapas primarias de mi infancia, en que yo veía, en los cartelones de cine de Málaga, las orquestas tales y tales... Benny Goodman, Artie Shaw, Woody Herman... era una pléyade que ya no alcanzo a recordar, pero eran buenos todos. En ese momento, en la Tropical Oil Company en Barrancabermeja, comienza mi cerebro a conocer que había un referente que eran esos músicos, y que yo quería sonar así como ellos.

Ahí comienza esa búsqueda, y empiezo a investigar por qué tocan así, qué es lo que tocan, cómo tocan, y después de encontrar cómo tocan, cómo lo

hacían, qué libros usaban, qué ejercicios, en fin, voy descubriendo... Con los años, llegué a comprender que la palabra “método” debería ser proscrita en la enseñanza musical... que “método de guitarra”, que “método de clarinete”, que “método de flauta”, “método de piano”, ¡no señor, el método soy yo!, no el libro. Debieran ponerle por nombre “Libro de ejercicios, número 1 para guitarra...”, ejercicios que no le están diciendo a usted “hágalo así”.

[GR y AT]: *Pero volvamos a esos músicos referentes. En Medellín, ¿cuáles son los músicos que va encontrando y que nutren esa necesidad de conocimiento que usted siempre ha manifestado?*

[AR]: Medellín sí me dio en este sentido, porque yo me encontré con gente de una talla buenísima, que me permitió construirme con ellos y desarrollar todo lo que yo tenía. Empecemos por el maestro Matza, un tipo que lo veo tocando papeles de violín a primera vista, de piano a primera vista con el violín, porque él pianista no fue, no sé cómo lo hacía...

Los músicos de la Sinfónica de Bogotá, con los cuales alternábamos continuamente. Recuerdo a Sergio Cremaschi (trompa) y a Frank Preuss, que fue gran amigo mío, violinista excelso.

También está en mi memoria el maestro Julio Mesa Londoño, quien hizo parte de la banda departamental por mucho tiempo, y quien además hizo unos arreglos maravillosos de música colombiana. Él fue maestro mío en clásico, pero con una particularidad en la enseñanza; llegaba y decía: “Para mi amigo Álvaro Rojas, estúdiese esto, pero perfecto; cuando lo tenga perfecto, me dice”. A mí no tenía que decirme nada más, eso era una orden. Se sabe tan poco de Julio Mesa y es un músico tan importante...

[GR y AT]: *Maestro, ¿cómo llega usted a la Universidad de Antioquia como docente?*

[AR]: Yo venía del exterior. En Curazao fui director de la escuela de Dienst voor Arbeidszorg, Escuela de Música para Estudiantes de Ultramar de Holanda, en Willemstad. Yo era director de esa escuela, situación que para mí fue un honor, porque nombrar a un extranjero...

Bueno, yo estaba allá, terminé contrato, porque yo tenía varios trabajos; en el Hotel Hilton, en otros hoteles, en esa escuela, y llevaba 7 u 8 años en el exterior, y ya me hacía falta la familia. Todo condujo a sentir la necesidad psicológica, espiritual, social y familiar para retirarme de allá y venirme para acá.

Harold Martina era amigo mío y él de ese país, y conocía muy bien lo que yo estaba haciendo en Curazao, y me recomendó aquí en un claustro de profesores, porque Mario Gómez Vignes estaba enseñando de todo y no

alcanzaba, necesitaban a alguien que enseñara otras áreas, entre ellas, las materias teóricas, contrapunto y armonía, y aparte de eso, clarinete y saxofón. Entonces, me recomendó y me propuso al claustro de profesores, y como la mayoría conocían mi trayectoria, Alberto Marín Vieco, Manuel Molina, Jorge Gómez, Margoth Levy, Pedro Nel Arango, Jonás Kaseliunas, en fin. Además, yo había sido alumno de Mario Gómez en las materias teóricas, en historia, en contrapunto, en solfeo, en armonía, en composición, él me había dado todas esas áreas y conocía muy bien mi trabajo, y Martina había sido uno de los jurados en algunos de mis exámenes cuando fui estudiante en la Universidad de Antioquia (1963-1966). Entonces, con todas esas buenas recomendaciones, entré derecho.

Esa es la manera como me incorporo a la Universidad de Antioquia ya como docente. Me entregaron todos los niveles de solfeo. Yo tenía que dictar los solfeos desde el preparatorio, que en ese tiempo eran cuatro semestres, más cuatro del nivel universitario, los cursos de armonía, uno y dos de contrapunto, y Rodolfo Pérez daba, creo que, para ese momento, el tres y cuatro, y toda la carrera de Clarinete la dictábamos Pedro Nel Arango y yo, y de Saxofón, toda la carrera también, tanto en preparatorio, como en pregrado.

Estuve en la Universidad desde el 1.º de julio de 1975 hasta el 30 de julio de 1995, cuando me jubilé.

[GR y AT]: *Hablemos de la Escuela Superior de Música.*

[AR]: Ella fue el resultado de la incomodidad que vivían el estudiantado y el profesorado en esa época. La escuela se fundó en 1977 como opción ante los paros continuos y problemas de la Universidad de Antioquia.

Ustedes como músicos saben que la formación en música no puede parar. Entonces, había que buscar una alternativa por fuera. Y esa alternativa la ofrecimos Gustavo Yepes, Rodolfo Pérez y yo, con la fundación de la Escuela Superior de Música.

Cubrimos la formación en las áreas de instrumentos y en las áreas teóricas. Y enseguida fue un éxito.

[GR y AT]: *¿Cómo era la formación que se impartía en la Escuela Superior de Música? ¿Era similar a la de la Universidad de Antioquia o se idearon una forma distinta de enseñanza, de preparar a esos jóvenes músicos?*

[AR]: Yo allí no estaba atado por una formalidad académica. Allí yo podía ser Álvaro Rojas, con mi particularidad y mi forma de enseñar, de pensar, de engranar las disciplinas, de conducir. Aunque enseñara colectivamente, la formación era personalizada.

[GR y AT]: *¿Cómo se consolidó esa propuesta de formación en la Escuela Superior de Música?*

[AR]: Realmente no hubo un lema o un eslogan que nos aglutinara. Rodolfo se encargó de las áreas que fueron verdaderamente su fuerte, por las cuales le admiré siempre y le sigo admirando, que son la historia y el contrapunto. Yo me ocupé de los instrumentos, menos de guitarra, pero de resto, trabajé con todos, vientos y algo de piano, y también algunas teóricas: armonía y lectura. Gustavo asumió conmigo los cursos de lectura.

Esa fórmula funcionó magistralmente. La Escuela estuvo funcionando ocho años, desde 1977 hasta 1983.

[GR y AT]: *Entremos ahora en el ámbito de la dirección de agrupaciones.*

[AR]: He sido reservado en todas mis maneras de hacer; hago las cosas lo mejor que puedo como artista, como intérprete, como escritor, etcétera, pero, de cierta manera, yo he evitado la exposición al público. Eso me ha llevado a que las cosas que he hecho pasen a un segundo plano y que otros se apropien de ellas.

Casi en todas las orquestas yo fui el director, pero resulta que había un señor fulano que era el dueño y dentro de la orquesta él era el maestro. Y yo dele, pula, haga arreglos, monte, enséñele a toda la orquesta —porque se necesitaba una expresión más educada y el refinamiento de los músicos—; entonces, a la orquesta donde yo llegara, tenía casi que comenzar a trabajar con los músicos en la elevación de su técnica, de su experiencia musical, artística; no la albañilería, la obra negra, la fontanería, no, sino el arte como arte de tocar.

En casi todas yo metí la mano en la dirección, no porque yo me lo propusiera: era que me pedían y yo veía que no había quién más lo hiciera, y a mí siempre me gustó la enseñanza, desde niño. Entonces, lo hacía con mucho corazón y también por razones propias, mías: primero, yo sentía que me encantaba tocar bonito; segundo, por un sentido utilitario, puesto que cuando yo tocaba cosas bonitas, si tenía que tocar seis horas, me parecía que eran tres.



Álvaro Rojas dirigiendo una orquesta. Sin más datos.

Fuente: Archivo personal Álvaro Rojas.

[GR y AT]: *¿Cuál de esas agrupaciones en las que usted dirigió o tocó resulta siendo más significativa en su vida?*

[AR]: ¡Ja! En Puerto Rico, cuando me gané el concurso. ¡Ah! yo no quería decir eso... No, no. No... Es que no me gusta hablar de eso. Bueno, la orquesta sí, una doble orquesta.

Yo duré como tres meses haciendo arreglos para ella, tres o cuatro meses trabajando, porque eran seis artistas holandeses, y a mí me tocó llevarlos (como ya les había contado, encargado por el Gobierno holandés). Entonces, voy y nos ganamos en Puerto Rico el primer puesto, entre 56, 57 países, todos de primera línea mundial. Eso fue... ¿Ustedes preguntaban por la cumbre, por la posición cimera?

[GR y AT]: *Sí, donde usted se sintió en plenitud.*

[AR]: Es que hay varias plenitudes. La plenitud netamente artística, académica, es cuando dirigí la orquesta sinfónica en Curazao, y otra cuando fuimos a Puerto Rico, que dirigía la orquesta también.

Imagínate que allí estaba participando un cuarteto que se había ganado el premio Sarasate, en España, todos eran hermanos. Aquí se me olvida el nombre de ellos en este momento. ¡Muy famosos! Dos violines, viola y cello. ¡Fantástico! Dentro del grupo de cuerdas y dentro del grupo de metales... no, ¡qué *Big band!*, se buscaron los mejores. Eso llegaba uno y no había ni qué ensayar, como en la Orquesta Sonolux: usted daba algunos toques y ya, como especialista uno sabía qué tipo de personal tenía.

Yo buscaba otras cosas que realmente me interesaban artísticamente. Eso fue el punto más lindo y la prueba también como arreglista, porque es cuando uno ve un monumento, esos colosales, una cima artística donde juega universalmente tu nombre.

[GR y AT]: *Y aquí en Medellín, ¿cuál es la agrupación en la que usted ha participado dirigiendo o tocando que diga: “esto es significativo”?*

[AR]: La Orquesta Sonolux y con Camargo Spolidore.

Ahora, guardando las distancias, la *Big band* que tengo en este momento con los muchachos, se llama El Sueño del Maestro, porque ellos están tratando de hacer las cosas como debe ser, no solo como músicos, no, como artistas instrumentistas.

[GR y AT]: *¿Cómo funcionaba la Orquesta Sonolux?*

[AR]: Nunca nos equivocábamos. Recuerdo, por ejemplo, que llegábamos a alguna parte a acompañar un *show* y había un número que no conocíamos, y en el camerino, antes de salir la orquesta, faltando media hora, tin, tin, tin, veíamos el número [la partitura] sin instrumento... Un, dos, tin, tin, tin. Lo leíamos todo y salíamos al escenario, y ¡perfecto! Cosas complicadas, no pendejaditas. Era templado.

[GR y AT]: *Maestro, ¿y usted también participó como arreglista en la Orquesta Sonolux?*

[AR]: Sí, claro. Y también ayudaba mucho a los arreglistas que venían de la calle y, pues, “Hombre Álvaro, pégame una ayudita a este, mañana vamos a grabar; dale una miradita al arreglo”. A mí no me tenían que forzar.

[GR y AT]: *Cuéntenos de su experiencia con Camargo Spolidore.*

[AR]: Tengo una anécdota con Camargo Spolidore ¡Horrible! Era la primera vez que yo veía al maestro Jorge Camargo Spolidore. Se fue el maestro Mascheroni para Italia de vacaciones dos o tres meses, y cuando entramos en enero, llegó Camargo a reemplazarlo. Se aparece en el primer ensayo con todos sus bambucos.

Yo era un tipo que le leía a usted lo que fuera, y llega y trae los benditos bambucos escritos a tres cuartos y yo estaba acostumbrado a seis octavos. Y pone el primer bambuco que se llamaba *Lunares*. Y a él le encantaban los solos de saxofón tenor y yo era el que estaba tocando en la orquesta el saxofón tenor. Y cuando vi la línea melódica que había en el saxofón, no lo medía... dio la entrada y seguí yo con lo que había visto; pero cuando ya viene el solo, corta la orquesta y entro yo... entro y me voy al tarro, no puedo seguir midiendo y me pierdo con la orquesta. Entonces, él, que era muy

parsimonioso, dice: “Por favor, otra vez arriba”. Vuelvo y entro con el solo, y pum, me pierdo enseguida. “Por favor, otra vez...”. No sabía dónde meterme. Y otra vez y nada... Entonces, dice Camargo: “Por favor, *Chatica linda*... quitamos el *Lunares* ese”. Y aparte de eso, le pregunta Camargo al maestro Matza: “¿y no hay otro saxofonista en la ciudad?”.

Después de que yo era considerado un reyecito aquí, porque no había orquesta que me parara, pues. Ni en saxo tenor, ni en alto, ni en clarinete. No, no, no. Duré como un mes que no comía, ni dormía ni nada, con esa vaina tan terrorífica en mi alma. Me fui para el barrio Guayaquil, donde estaban las casas que vendían música, y me compré bastantes discos de 78 rpm de puros bambucos, y me agarré a sacarlos todos a tres cuartos. Dele, dele, dele, a tres cuartos, dele, dele.

¿Qué pasó? Con el tiempo él tenía que hacer grabaciones con la orquesta; me llamó y me dijo: “Venga que necesitamos que usted grave en las producciones”, porque todos los solos de saxofón se los hacía yo, y a tres... eso fue un desquite.

[GR y AT]: *Pero fíjese cómo usted pudo en su misma práctica entender esa doble escritura del bambuco, que a veces a tres es muy atravesado, pero era la usanza en una época entre músicos. ¡A que ya es capaz de comprenderlo en cualquiera de las dos medidas!*

[AR]: No, qué va, ni un poquito. Yo creo que hago trampa, no me doy cuenta a estas alturas si hago trampa o qué, porque es que yo veo el bambuco en sí, canto la melodía, me la aprendo, porque tocando un bambuco en este momento tú no sabes si lo estoy haciendo a tres octavos o a dos cuartos, o a seis octavos. Yo llego y leo el pasaje, y me aprendo la melodía, y cuando llega el momento, la toco, pero no sé...

[GR y AT]: *¿Quiere decir que es una construcción que comprende la música, pero que va más allá de la música, que se conecta con las tradiciones, y que tiene que ver también con el respeto por el conocimiento del otro?*

[AR]: Sí; pero era que también nosotros nos esmerábamos por estudiar duro. Esa es una de las cosas que yo veo con preocupación de esta nueva generación, que cree, porque saca un cartón en cualquier universidad, que ya lo tiene todo, y no se da cuenta que el cartón es para que comience a estudiar, no es la culminación de nada.

Nosotros no, no teníamos culminación de nada, era dele, dele, dele, dele. Y nos ayudábamos los unos a los otros. Mire, por ejemplo, lo que hizo Camargo conmigo, que después yo me convierto en su saxofonista especial... esas ayudas así son oportunidades que uno tuvo, ¿por qué?, porque estudiaba.

Esta gente ahora, usted los llama... “ah no, es que me cogió un trancón y no pude ir y no te pude llamar...”, “¿Y cuánto paga?”.

Nosotros tocamos entre nosotros. Nos juntamos dos o tres en mi casa, y dele, dele, dele, nos juntamos a estudiar duro. Y eso rinde cuando es bien estudiado, y ese rendimiento me sirvió a mí para mostrarles a los alumnos el camino: si quiere llegar, entonces tiene que hacerlo de esta manera, si no vaya al paso de este... así. Pero hay un camino. Si usted se enfrenta a él, entonces yo lo llevo allá; si no, entonces siga el estándar.

[GR y AT]: *¿Eso habla de la capacidad de comprender la música?*

[AR]: Ah, no, no, no. Eso es increíble la capacidad, mire todos esos genios. Ahí sucede una cosa que es el punto de quiebre mío. La capacidad mental me lleva a pensar, pero ¿qué es lo que pasa ahí? Y es cuando me doy cuenta de que el cerebro es un universo tan grande que te puede soportar todos los universos. La capacidad que tenemos... Lo que pasa es que nosotros somos muy perezosos y no tenemos tiempo, ni nos damos cuenta, pero nosotros podemos estudiar todo lo que queramos, el cerebro es capaz de hacerlo.

[GR y AT]: *Hablemos de la calidad de su sonido... es como si en el momento de tocar la música lo absorbiera. Hay una dinámica impresionante, donde el sonido lo envuelve y existe una calidad, una calidez...*

[AR]: Así debe ser, así debe ser, porque tú no debes pensar en pepas-dedo-soplo, no, no, eso no. Yo debo estar hablando a alguien que se llama Música, una mujer divina que se llama Música. Si soy un hombre, a una mujer divina; y si una mujer, a su novio, a su adorado novio. Y aparte de eso, no solamente a mi novia, sino a Dios o a aquel Ser...

Cuando yo trato de tocar, aunque abra los ojos, yo estoy diciendo: “No estoy tocando”; yo estoy diciendo: “No es ejecución”; para mí no es ejecución, sino interpretación. Ejecutar es justamente pepa-dedo y soplo, ve la nota y ejecuta la orden. No, es interpretación. Debes dejar el mundo, debes irte como un cartujo, irte del mundo... porque es una gloria que Dios te dio, no lo estás haciendo por teatralidad, no, no, no. Es algo muy profundo que debes respetar.



Álvaro Rojas en su casa, 2023.

Fuente: Foto de Ever Armando Moncada. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Universidad de Antioquia.

[GR y AT]: *Esto nos abre el camino para hacer una pregunta compleja. Para Álvaro Rojas, ¿qué es la música?*

[AR]: Para Álvaro Rojas y no solamente para mí, para la sociedad, la música es un elemento esencial para la vida. Hay que entender que la vida no solamente es comer, dormir y trabajar; no; la música es elemento esencial biológico, espiritual, físico y mental en la existencia del ser humano.

Ahora, para mí, todo eso, más mi modo de vivir, la posibilidad con la que he levantado la familia, mis aspiraciones intelectuales, mi desarrollo espiritual, intelectual, físico, en todos los órdenes, social, laboral. Para mí ha significado mucho la música, y doy gracias a Dios por esto.

[GR y AT]: *¿Y qué es ser músico? ¿Qué implica ser músico para una sociedad?*

[AR]: ¿Qué implica ser músico? También tiene muchos frentes. Implica sacrificios. Mientras que tú, como médico, como ingeniero, como cualquier cosa, vas a tener tus vacaciones, el músico no, no vaya a creerse eso. De vez en cuando tendrá un respiro, pero el resto tiene que andar con la guitarra debajo del brazo a toda hora. Yo dormía con mi clarinete y mi saxofón en la cama, literalmente dormía con ellos.

Bueno, y para otros ser músico representa un medio, una manera de ser, una manera de vivir; pero yo no concibo la vida sin música, no la puedo entender, y respeto si una persona me dice que puede vivir sin música. Pero para mí no, es que no puede existir la vida sin música.

El ser humano trae unas condiciones innatas dentro de él; entonces, el músico vendría a recordarle: “Mire, usted tiene música en el corazón, en la mente, en el espíritu, en sus nervios, usted tiene la música, óigala”. El tipo alza su cabeza y dice: “Oh, sí”. ¿Por qué está respondiendo eso? Porque él trae dentro la respuesta a esa pregunta. “Ah, sí, no me había dado cuenta, es cierto, estoy reaccionando a tu música, tu música me lleva a sentir dolor, a sentir amor, a sentir alegría, a sentir todas las manifestaciones que un ser humano puede decir o percibir”. Yo no me había dado cuenta de eso hasta que un músico vino y tocó y me hizo sentir eso. En ese sentido, el músico sería como un medio que hace resonar la existencia de la música dentro de ti.

[GR y AT]: *Maestro, muchas gracias.*

Este músico versátil, para quien no hay distinciones entre la música popular y la música académica, ha sido testigo y protagonista de gran parte de la historia musical de Colombia en los últimos 60 años. Por sus manos han pasado generaciones de estudiantes quienes, hoy en día, con su quehacer, dan testimonio de quién ha sido su maestro.

Seguramente sin saberlo, alguna vez hemos escuchado en grabaciones de las orquestas de antes, algún arreglo, un solo de clarinete o de saxofón interpretado por Álvaro Rojas, es decir, el maestro Rojas ha logrado su propósito: hacer resonar la existencia de la música dentro de nosotros.

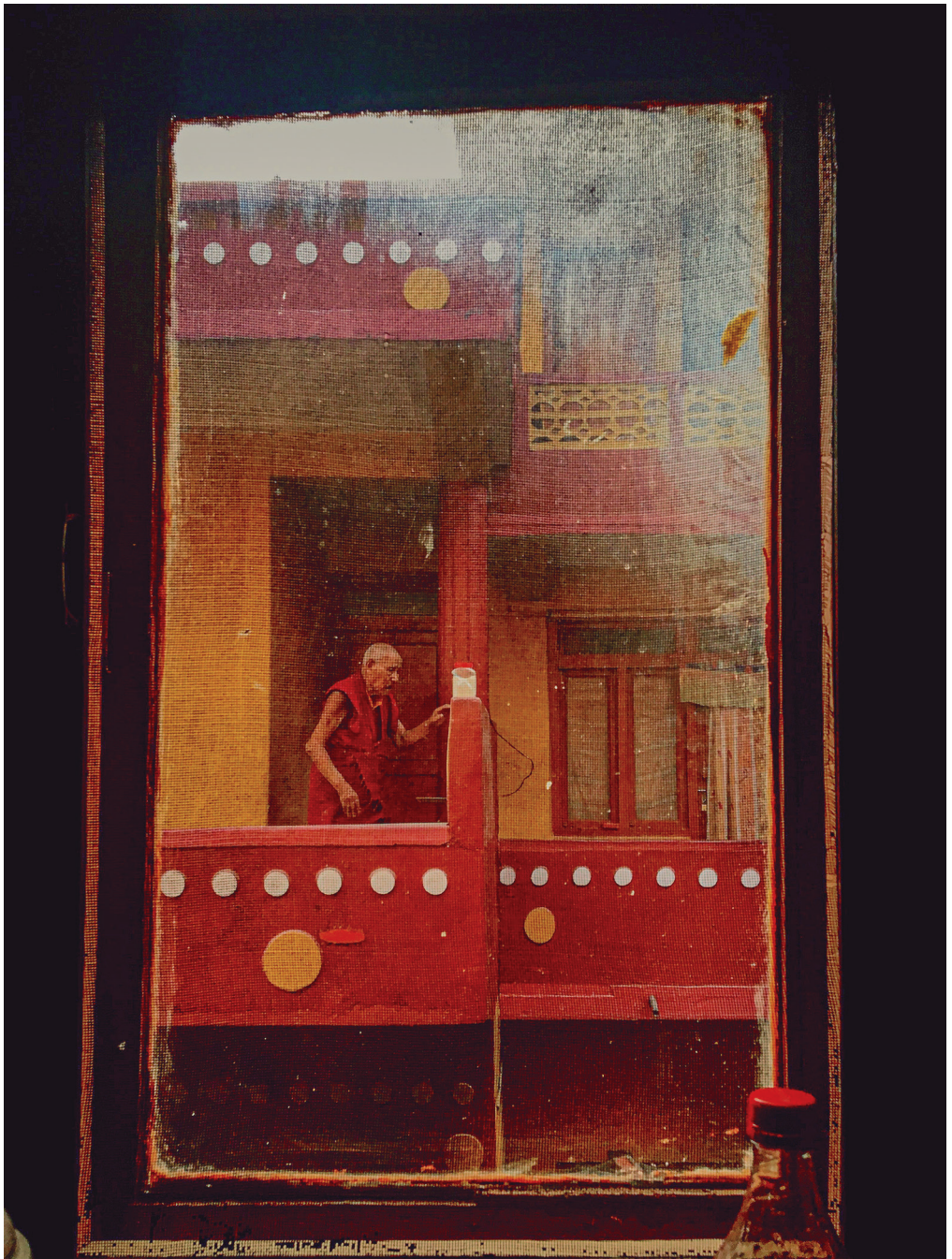
Para citar este artículo: Rendón Tangarife, G. A. y Tobón Restrepo, A. (2023). Álvaro Rojas, un hombre que no concibe la vida sin música [Entrevista]. *Artes La Revista*, 22(29), 120-138.

Título: *Rock and roll*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2016

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



RESEÑA

***TAMBORES DE AMÉRICA PARA DESPERTAR AL VIEJO MUNDO.* RELATOS DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA. RESEÑA.**

Zapata Olivella, Manuel. *Tambores de América para despertar al viejo mundo. Relatos*. Pontificia Universidad Javeriana, Sello Editorial Javeriano, 2020. ISBN: 9585119897, 9789585119895

Lucas Ochoa Roldán

Estudiante de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe
Universidad de Antioquia

lucas.ochoa1@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0009-9646-657X>

Este libro es el sexto título de la colección editorial Culturas Musicales en Colombia, una iniciativa de la Pontificia Universidad Javeriana, que se interesa por promover el conocimiento de las culturas musicales del país. Su publicación coincide, gratamente, con la declaratoria del Ministerio de Cultura del 2020 como el año de Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920 - Bogotá, 2004), en conmemoración del centenario de su nacimiento. Esta edición, además, está dedicada a la memoria del percusionista y bailarín Julio Rentería (1930-2019).

El libro, que ofrece una compilación de 20 relatos escritos por Zapata Olivella y un listado de 28 fotografías del álbum personal del Julio Rentería que complementan dichos relatos, inicia con una presentación hecha a cuatro manos por Juan Sebastián Ochoa y Carolina Santamaría, en la que se introduce la figura del escritor como uno de los intelectuales afrocolombianos más importantes e influyentes en la historia reciente del país. Sin embargo, si bien la producción intelectual de Zapata Olivella es vital no solo en el surgimiento y la consolidación de los estudios afrocolombianos, sino también

en la conformación del ámbito intelectual y político del país en general, aún no se ha explorado a profundidad el papel que desempeñó junto con su hermana Delia Zapata Olivella como cultores y promotores del estudio de las expresiones musicales y dancísticas tradicionales de Colombia. Este se constituye entonces en uno de los objetivos principales de incluir esta serie de escritos dentro de la colección *Culturas Musicales en Colombia*.

El libro está escrito en un tono poético que lamenta no poder emular en esta reseña. Al fin y al cabo, la pluma de Manuel le ha valido un renombre nacional e internacional que difícilmente se puede replicar en un comentario de tipo académico. Los textos que componen el libro, que se presentan como capítulos independientes, narran numerosas historias y anécdotas de los viajes que Manuel y Delia hicieron por el país y por el mundo con su grupo folclórico.

Entreverando su maestría literaria con su amplio conocimiento científico —recordemos que fue médico de formación—, en los primeros escritos, Manuel construye un relato sobre el poblamiento de América, en el cual ubica el origen del “hombre americano” en el “mestizaje de los pueblos primigenios en el vientre amazónico” (p. 41).

Posteriormente, y haciendo uso de sus conocimientos antropológicos, nos regala la etnografía de un viaje en barco en 1939, desde el Caribe a Bogotá por el río Magdalena, donde el barco y sus correrías por distintos puertos le sirven como metáfora para describir el país, y como excusa para narrar la vida y la historia del Río Grande, a través del mestizaje de los pueblos y gentes que habitan su ribera.

Luego, nos cuenta cómo nació su necesidad de constituir un conjunto que reuniera las distintas expresiones dancísticas y musicales del país —llanos orientales, altiplano andino, litorales y valles— y de todos los periplos en la conformación del grupo. En este punto nos regala una serie de anécdotas sobre lo difícil de preservar “la autenticidad cultural” o los “rasgos de autenticidad” de las personas, que se manifestaba en sus caprichos, conductas, gustos y restricciones a la hora de tocar, y que planteaba una serie de problemas al subir a los escenarios, pues, como dice, “sentíamos la necesidad de que nuestros intérpretes subieran al escenario armados de sus propias brujerías” (p. 52).

Manuel Zapata nos narra innumerables historias de lo que iba sucediendo en cada viaje que realizó con Delia por diferentes rincones del país para registrar rituales, músicas y danzas, instrumentos, cantos, coplas, décimas, a la vez que describe las geografías, los lugares, las gentes y sus historias, mitologías, cosmogonías y religiosidades. Todos estos relatos, a su vez, le van sirviendo como sustrato para ir tejiendo de a poco la historia del mestizaje

y la resistencia de los pueblos, y expresa así su necesidad de reivindicar la identidad triétnica del continente americano. Al mismo tiempo, nos va presentando a las personas que serán vitales y que luego harían parte del grupo folclórico que comandaría Delia en sus expediciones tanto por el país como por el mundo.

Entre los múltiples eventos culturales que registraron, sobresalen los viajes a San Basilio de Palenque en busca del Lumbalú; a San Jacinto, para registrar la zafra de muertos; los bailes de la chichamaya y del cabrito, sobrevivencias de rituales taínos presentes en la Guajira; los alabaos y romances en Condoto, las chirimías en Quibdó y los bogas en Itsmina.

La segunda parte del libro está dedicada a narrar los sucesos acontecidos en el viaje que realizaron con el grupo folclórico por diferentes países de Europa y Asia entre 1956 y 1958. Se presentaron en París, Berlín, Moscú, Pekín, Shangai, Praga, Nanjing, Madrid, Barcelona, Zaragoza, entre otras tantas ciudades, donde deleitaron a más de un millón de personas con sus presentaciones artísticas.

Entre las múltiples funciones, cabe resaltar sus actuaciones en Moscú en el VI Festival Mundial de la Juventud; en Pekín, en el Teatro del Pueblo, siendo el primer grupo folclórico hispanoamericano en actuar en China; en París, en Sala Pleyel, en la celebración del día de la toma de La Bastilla, donde rindieron el homenaje de los pueblos de América a la Revolución francesa; y en Cáceres (España), donde se ganaron el primer puesto del Primer Concurso Hispanoamericano de Folclore de Cáceres entre 18 países.

Esta sección está cargada de historias y anécdotas que revelan las distintas tensiones, dificultades y conflictos que tuvieron durante la gira, debido a las múltiples barreras culturales y lingüísticas. En una de las historias, por ejemplo, Manuel relata cómo, después de haber por fin cruzado el Atlántico, el conjunto folclórico despertó más interés entre etnomusicólogos, escritores y artistas de Francia, que en las salas y los escenarios parisinos, donde se degustaba “el esplendor, las luces, el ballet o los cuerpos desnudos, nunca la autenticidad folclórica” (p. 60), y cómo acabaron viviendo en las calles de París las peores penurias por causa de las inclemencias del invierno, para terminar, por intermediación de un desconocido argelino, y en plena guerra de independencia de Argelia, en un campamento de refugiados.

Este libro constituye una obra invaluable de la historia musical de Colombia, que da cuenta de la gran influencia de Manuel y Delia en el reconocimiento, la valoración y la consolidación de las prácticas musicales y dancísticas tradicionales del país. Este es, pues, un material relevante tanto para músicos y bailarines de las músicas tradicionales como también para historiadores y, en general, personas de las ciencias sociales interesadas en conocer de

primera mano sobre la historia musical reciente de esta nación pluriétnica y multicultural. Pero, sobre todo, está pensado para aquellas personas que quieran conocer los cinco consejos del Diablo y las trece esferas del hombre.

Para citar este artículo: Ochoa Roldán, L. (2023). *Tambores de América para despertar al viejo mundo*. Relatos de Manuel Zapata Olivella. Reseña. *Artes La Revista*, 22(29), 142-145.

Título: *Silencio*

Autor: Juan Pablo Ríos

Año: 2016

Técnica: Fotografía a color, piezografía sobre papel satinado



LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

Carolina Santamaría-Delgado

carolina.santamariad@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-4001-2367>

Profesora asociada del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia. Maestra en Música por la Pontificia Universidad Javeriana, y MA y PhD en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh. Coordinadora hasta 2022 de Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia. Actualmente coordina el grupo de investigación Músicas Regionales, de la misma institución. Editora general de la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* entre 2009 y 2012. Integrante de varios comités editoriales de publicaciones científicas, entre ellos de la colección Culturas Musicales en Colombia. Autora de *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (2014) y coautora de *Travesías por la tierra del olvido. Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia* (2014) y *Los diferentes porros en Colombia* (2022), trabajos merecedores del premio Alejandro Ángel Escobar a mejor investigación en Ciencias Sociales y Humanas en Colombia.

Sandra Milena Santa Ángel

sandrasantaangel@gmail.com
smilena.santa@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0009-1200-9305>

Maestra en Clarinete de la Universidad de Antioquia y especialista en Gestión Cultural de la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Como docente ha desarrollado proyectos musicales educativos en zonas rurales y municipales de Antioquia. Su interés en las manifestaciones y prácticas musicales tradicionales de Colombia influyen su labor como intérprete e investigadora.

Simón Castaño Ramírez

simon.astano@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-2124-4445>

Doctor en Artes. Profesor de la Universidad de Antioquia. Profesor asociado y líder de la cátedra de Composición de la Universidad de Antioquia. También ejerce como productor, investigador y compositor con más de 10 años de experiencia. Su pasión y campo de estudio gira alrededor de las músicas no humanas y la revaloración de su interrelación con las músicas humanas. Diseñador de la Flauta de Agua, un instrumento de viento que utiliza la fluidez del agua, que está contenida dentro del mismo, para producir algunos sonidos semejantes a los cantos y vocalizaciones de diferentes pájaros, anfibios e insectos. Entre otros reconocimientos ha recibido: el Premio Jóvenes Talento 2004 del Departamento de Música de la Universidad Eafit, La beca Music Talent Scholarship y el Arts Awards, otorgados por Ernestine M. Raclin School of Art, en Indiana University. Sus obras han sido interpretadas por la orquesta sinfónica de la Universidad Eafit, la orquesta de cámara del Ernestine M. Raclin School of the Arts, y por varios músicos de Medellín y South Bend (Indiana, Estados Unidos) (información recabada de Likedin y Academia).

Bernardo Cardona Marín

bernardo.cardona@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0001-5225-5115>

Compositor, guitarrista y docente, egresado de la Universidad de Antioquia, y magíster en Música de la Universidad Eafit. Ha recibido premios y menciones en certámenes nacionales de composición. Sus obras son interpretadas en escenarios nacionales e internacionales, y han sido grabadas por el Ministerio de Cultura, la Universidad de Antioquia y la Universidad Eafit. Ha sido director musical, libretista y actor en producciones audiovisuales y teatrales. Es cofundador y docente de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, y miembro del equipo de innovación curricular para la inclusión de las músicas populares en la formación de los pregrados del Departamento de Música. Ha publicado partituras, artículos de análisis y textos sobre educación musical en editoriales de Colombia y Argentina, solo y en equipo. Actualmente es profesor asociado de la Universidad de Antioquia.

Juan Sebastián Ochoa Escobar

juan.ochoa5@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-2218-5061>

Maestro en Música con énfasis en Ingeniería de Sonido, de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ). Magíster en Estudios Culturales (PUJ, 2011) y doctor en Ciencias Sociales y Humanas (PUJ, 2018). Sus investigaciones

se centran en las músicas populares y tradicionales colombianas y en la educación musical universitaria. Es coautor de los libros *Gaiteros y tamboreros* (2007), *Travesías por la tierra del olvido* (2014, ganador del premio Alejandro Ángel Escobar), *Arrullos y currulaos* (2015), *El libro de las cumbias colombianas* (2017) y *Los diferentes porros en Colombia* (2022, ganador del premio Alejandro Ángel Escobar). Autor del libro *Sonido sabanero y sonido paísa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta* (2018). Actualmente es docente de la Universidad de Antioquia y director de la agrupación musical Aguaelulo Trío.

Moisés Betancur Peláez

moises.betancur@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0006-3572-6962>

Hizo sus estudios profesionales de Música en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde recibió su título como maestro en guitarra. Desde el año 2018 ha colaborado en el grupo de investigación Músicas Regionales, teniendo la oportunidad de formarse en el oficio de investigar mientras participa en distintos proyectos. Actualmente ejerce la docencia y sigue formándose como investigador.

Gonzalo Alberto Rendón Tangarife

gonzalo.rendon@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0002-4718-185X>

Magíster en Artes y licenciado en Música de la Universidad de Antioquia. Docente de cátedra del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia y de la Fundación Universitaria Bellas Artes. Ha participado como guitarrista en diversos formatos instrumentales, especialmente en formatos de cuerdas andinas colombianas, con los cuales ha grabado varios trabajos discográficos.

Alejandro Tobón Restrepo

alejandro.tobon@udea.edu.co
<http://orcid.org/0000-0001-5303-6283>

Doctor en Historia de América Latina y magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España). Licenciado en Música de la Universidad de Antioquia y músico de la Escuela Popular de Arte de Medellín. Docente del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Cofundador y actual miembro del grupo de investigación Músicas Regionales de la misma Universidad. Autor de varios libros, artículos y producciones discográficas sobre las músicas tradicionales y populares de Colombia.

Lucas Ochoa Roldán

lucas.ochoa1@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0009-9646-657X>

Antropólogo de la Universidad de Antioquia y estudiante de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la misma universidad. Músico aficionado de la música de gaitas y el bullerengue, hace parte del semillero del grupo de investigación Músicas Regionales y del Laboratorio de Comidas y Culturas, ambos pertenecientes a la Universidad de Antioquia. Investigador en formación en temas musicales, actualmente interesado en estudiar las músicas tradicionales en relación con procesos de construcción de identidad de personas jóvenes en contextos de ciudad, específicamente en temas como la resistencia comunitaria y las relaciones de enseñanza-aprendizaje en los procesos la formación musical.

PAUTAS PARA AUTORES/AS

Pautas generales

Para enviar contribuciones a *Artes La Revista*, los/as autor/as debe realizar previamente el registro en el sitio web de la revista. Por esta misma plataforma se debe enviar el archivo. Es importante que antes de realizar el proceso de envío del documento, los/as autor/as verifiquen el cumplimiento de los criterios descritos en esta guía, para que sea evaluado por el Comité Editorial, en primera instancia, y continúe con el proceso editorial.

1. *Artes La Revista* no considerará más de un texto de un/a mismo/a autor/a de manera simultánea, bien sea como autor/a único/a o en coautoría. Los manuscritos que hayan sido publicados previamente en parte o en su totalidad, o estén en proceso de publicación en otro medio, serán rechazados sin importar el canal usado para la publicación.
2. *Artes La Revista* apuesta por las investigaciones que eviten un lenguaje sesgado o prejuicioso, sensibles a la complejidad y amplitud de los contextos culturales, biológicos, económicos y sociales. Para ello es fundamental que las publicaciones empleen un lenguaje libre de prejuicios asociados a la raza, la diversidad funcional, el género, la orientación sexual, las creencias, la ideología o el estatus socioeconómico. Los manuscritos deben emplear lenguaje que reconoce la diversidad, transmite respeto a todas las personas, es sensible a las diferencias y promueve la igualdad de oportunidades.
3. Los manuscritos deben tener la siguiente extensión: artículos de investigación entre 7000 y 10 000 palabras, incluidos las referencias y las notas a pie de página. Los artículos de reflexión entre 6000 y 9000 palabras, incluidos las referencias y las notas a pie de página. Las

reseñas de libros deben estar en el rango de 2500 a 3000 palabras, y versar sobre publicaciones científicas en el enfoque de la revista, de reciente aparición, no mayor a dos años.

4. La recepción de su manuscrito no implica su aceptación o su publicación. Siguiendo los criterios de las publicaciones científicas arbitradas, los/as editores/as serán las personas encargadas de juzgar la pertinencia de los manuscritos enviados, según su campo de conocimiento. Luego de una lectura previa preliminar, los manuscritos que ellos/as consideren no publicables (por fuera del alcance de la revista, con falencias metodológicas graves, etc.) serán devueltos, y los manuscritos que se ajusten a las pautas definidas por *Artes La Revista* se someterán a un proceso de evaluación doble ciego.
5. Una vez aceptados para publicación por los/as evaluadores/as, los manuscritos deberán pasar por una revisión adicional por parte de los/as editores/as. Al cabo de esta revisión, los manuscritos son enviados a corrección de estilo para poderlos adecuar, en su estructura y su forma, de modo que sean más visibles en los sistemas de indización, se resalten sus fortalezas, y cumplan con los más altos estándares de la comunidad lingüística y académica en general. En este proceso, los/as correctores/as podrán sugerir otros cambios tendientes a refinar la claridad y concisión de las ideas, la unificación de términos y formatos, y la corrección lingüística y estilística.

Pautas de estilo

Todos los manuscritos serán sometidos en un primer momento a evaluación del Comité Editorial, el cual se encargará, entre otras cosas, de verificar que el texto cumpla con los parámetros formales aquí establecidos. Tanto el/la editor/a como el Comité se reservan el derecho a rechazar un manuscrito. Después de este primer paso, el texto será sometido a un proceso de doble arbitraje anónimo, y en caso de ser aceptado, pasará a la corrección de estilo. En todos los momentos del proceso es posible que al autor/la autora se le solicite la revisión o adecuación del artículo.

1. El manuscrito debe estar en un archivo editable, como OpenOffice, Microsoft Word o texto enriquecido (.rtf).
2. Los resúmenes deben estar escritos en el idioma del manuscrito y en los otros tres idiomas declarados por la revista como lenguas de trabajo. Sin embargo, al momento del envío, solo debe incluirse el resumen en el idioma original del manuscrito. Los otros tres

- resúmenes deben incluirse después de la aceptación de aquel, durante la etapa de corrección de estilo.
3. El resumen incluido en el manuscrito debe tener entre 200 y 250 palabras, en el cual se señalen los objetivos, el marco teórico y las conclusiones. Debe presentarse en español y en inglés.
 4. El interlineado debe ser 1,5. El tamaño de fuente de 12 puntos, Times New Roman, con espacio único.
 5. El atributo de fuente itálica o cursiva se debe usar en lugar de subrayado y solo para señalar términos escritos en lenguas distintas a la del texto principal, o términos sobre los que se desea llamar la atención.
 6. Todos los manuscritos deben incluir título, resumen, palabras clave y referencias. Quedan eximidos de esta estructura las reseñas, entrevistas, traducciones, obras artísticas (obras gráficas, partituras, música en audios, obras multimediales), y para el caso de las obras en vivo, sus registros en formato audiovisual.
 7. Los títulos deben incluir una o dos de las palabras clave. También deben incluir la parte más específica del artículo al principio, para que el tema del artículo sea la parte más visible.
 8. Las palabras clave deben tener un mínimo de cinco palabras y deben ingresarse en los metadatos del artículo una a una, presionando “enter” después de cada una.
 9. Texto principal: este se debe dividir por lo menos en tres secciones: introducción, discusión y conclusiones. Adicionalmente, se recomienda que, en caso de ser textos extensos, se opte por agregar subtítulos intermedios.
 10. Las referencias deben ser suficientes, relevantes, actuales y confiables, y seguir las normas presentadas de APA (manual de publicación de APA, 7.^a ed., capítulo 9).
 11. Se deben usar pies de página, no notas al final. Sin embargo, como sugiere el Manual de Publicaciones de APA, capítulo 2, 2.13, estos no deben incluir información complicada, irrelevante o no esencial, ni usarse para proporcionar referencias bibliográficas, porque todo esto puede distraer a los lectores.
 12. Adicionalmente, el/la autor/a debe adjuntar, en un documento aparte, un archivo con una biografía breve, donde se incluyan las líneas

de investigación, la formación académica y la filiación institucional. Este texto debe ser de 100 a 130 palabras, que se incluye únicamente en el sistema ojs de la revista.

El proceso editorial

Como consecuencia de la revisión por parte de los/as jurados/as y el/la corrector/a de estilo, es posible que el/la autor/a (único/a o designado/a como principal) deba hacer correcciones. Este contacto se realiza exclusivamente vía correo electrónico y el/la autor/a cuenta con quince días calendario para devolver el documento corregido al/a la editor/a. En caso de no tener respuesta, se asumirá que el/la autor/a acepta las correcciones de estilo; por el contrario, si no hay respuesta para aplicar correcciones hechas por los/as jurados/as, el documento será rechazado. Recuerde que, en este caso, solo se aceptan correcciones menores en la redacción y las ideas; de haber grandes cambios, el manuscrito deberá ser sometido nuevamente a todo el proceso editorial.

1. El/la editor/a realiza una revisión y lectura preliminar del manuscrito para verificar que cumpla con los requisitos mínimos en términos de contenido, formato, número de palabras, etc.
2. Si el manuscrito no cumple con los requisitos mínimos, este será rechazado y el/la autor/a será notificado por medio de un correo electrónico.
3. Si el manuscrito cumple con los requisitos mínimos, el/la editor/a hará una evaluación inicial para decidir si cumple con los criterios de selección de la revista.
4. El equipo editorial buscará personas óptimas para la evaluación y le notificará al autor/la autora que el proceso de evaluación por pares ha comenzado. Este proceso podrá tardar entre tres semanas y seis meses, dependiendo de lo que le tome a la revista encontrar evaluadores/as.
5. Si el manuscrito es aceptado por los/as dos evaluadores/as, y por lo menos uno/a de ellos/as sugiere modificaciones, el manuscrito será devuelto a los/as autores/as para su corrección. Estos/as deberán acatar las sugerencias y enviar una versión revisada de su manuscrito, junto con una carta que explique las modificaciones realizadas. Para esto tendrán un plazo de tres semanas.

6. Si las revisiones son aceptadas por los/as dos evaluadores/as, el manuscrito será enviado al Comité Editorial para una revisión de contenido final y se le notificará a los/as autores/as que su manuscrito ha sido enviado al Comité Editorial, el cual podría sugerir nuevas correcciones antes de la aceptación final.
7. El/la corrector/a de estilo se asegurará de que el manuscrito se ajuste a las normas de publicación de artículos científicos (APA) y podrá pedir a los/as autores/as que realicen algunas revisiones relacionadas con los siguientes aspectos: contenido (que completen o aclaren algún pasaje), gramaticales (puntuación, uso de voz pasiva y activa, tiempos verbales), sintácticas (organización de las oraciones), lexicales (uso de algunas palabras o expresiones, referentes), textuales (cohesión, coherencia, flujo de ideas, construcción de párrafos, etc.), para- y extralingüísticos (cursiva, negrilla, signos de admiración, citas, pies de página, títulos, subtítulos, citas, referencias, agradecimientos, figuras, tablas, etc.). Estas correcciones se ajustarán a las normas de la lengua en la que está escrito el manuscrito. En este punto solo se permitirá a los/as autores/as la corrección de los aspectos sugeridos por el/la editor/a o por el/la corrector/a de estilo.
8. Una vez realizadas todas las correcciones sugeridas, el manuscrito se enviará a diagramación.
9. Luego de la diagramación, el/la editor/a hará una última evaluación del manuscrito y se lo enviará a los/as autores/as para su aprobación, junto con el formato de Cesión de Derechos y Declaración de Autoría, el cual deberá ser firmado por todos/as los/as autores/as.

Idiomas

Además de publicar artículos en español, *Artes La Revista* considera la publicación de textos en inglés y portugués.

Normas de citación para los manuscritos

Todos los manuscritos deben cumplir con los criterios de citación de la séptima edición del Manual de publicación de la Asociación Americana de Psicológica (7.^a ed., capítulo 9):

- Uso de *ibid.* y *op. cit.*: según el Manual APA, las referencias no utilizan estas expresiones, por considerarla inadecuada para volver sobre una referencia ya mencionada en el documento.
- Cita textual de 40 palabras o menos: se incorpora dentro de comillas en el cuerpo del párrafo. Al cerrar las comillas, se pone entre paréntesis el apellido del/la autor/a, el año de la publicación y la página de la cita (Apellido, año, p. x).
- Cita de más de 40 palabras: va en un párrafo independiente, sin comillas y con sangría aplicada a todo el bloque de texto, en tamaño 10, con sangría de 1 cm a la izquierda en todo el cuerpo de la cita. APA fija un máximo de 400 palabras para una cita textual de estas características. Al finalizar la cita, se pone entre paréntesis el apellido del/la autor/a, el año de la publicación y la página de la cita. Si esta ocupa un rango de varias páginas, la forma adecuada es pp. x1-x2, siendo la primera la página de inicio y la segunda la página en la que termina la cita.
- En citas textuales de material en línea sin paginación, la p. es reemplazada por el número de párrafo (Apellido, año, parr. X).
- Para citas de textos de tres o más autores, la referencia se abrevia: (Apellido *et al.*, año, p. x).
- Parafraseo: se denomina “parafraseo” a la acción de tomar las ideas de un/a autor/a sin utilizar sus palabras textuales. En este caso, debe ir entre paréntesis el apellido del/la autor/a y el año, y se aconseja, sin ser un requisito, agregar la página.
- Cuando se citan varios trabajos de un/a mismo/a autor/a, publicados el mismo año, se asigna una letra a cada publicación: 2022a, 2022b, 2022c. El orden que rige es el alfabético por la primera letra del título.
- Cita de segunda mano: se trata de los casos en los que se toma una cita hecha por otro/a autor/a. En este caso, dentro del paréntesis debe ir la información completa del/la autor/a citado/a y del/la autor/a del libro trabajado: (Apellido, año, citado por Apellido, año, p. x). Este uso solo se recomienda en caso de no poder acceder a la fuente original. Asimismo, en las referencias se ingresan los datos del/la autor/a del texto trabajado.
- Recuerde que en todos los casos en los que se mencione un/a autor/a se debe agregar entre paréntesis el año del texto al que se hace referencia. La mención específica del título no omite al autor/la autora de esto.

En la lista de referencias

- Libros de un solo autor

Apellido, Inicial del nombre. (Año). *Título completo: subtítulo completo*. Editorial.

- Libros de dos o más autores

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2., Apellido 2, Inicial 2. (Año). *Título completo: subtítulo completo*. Editorial.

- Capítulos de libros de un solo autor

Apellido, Inicial del nombre. (Año). Título del capítulo: subtítulo. En *Título completo: subtítulo completo* (pp. página inicial-página final). Editorial.

- Capítulos de libros de varios autores con editor o compilador

Apellido, Inicial del nombre. (Año). Título del capítulo: subtítulo. En Inicial editor 1, Apellido ed. 1, Inicial 2, Apellido 2 (Eds.), *Título completo: subtítulo completo* (pp. página inicial-página final). Editorial.

- Autor corporativo

Nombre de la entidad. (año). *Título de la publicación*. Localidad sede de la entidad.

- Libro electrónico con URL

Apellido, Inicial. (año). *Título del libro electrónico: subtítulo*. Editorial. <https://www.xxxxxxx>

- Libro electrónico con DOI

Apellido, Inicial. (año). *Título del libro electrónico: subtítulo*. Editorial. <https://doi.org/>

- Artículos de revistas académica impresa

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2. y Apellido 3, Inicial 3. (Año). Título completo del artículo: subtítulo completo del artículo. *Nombre de la revista o publicación*, número de volumen (Número de publicación), página inicial-página final.

- Artículos de revistas académica digital

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2. y Apellido 3, Inicial 3. (Año). Título completo del artículo: subtítulo completo del artículo. *Nombre de la revista o publicación*, número de volumen (Número de publicación), página inicial-página final. <https://doi.org/...> o URL.

- Tesis y trabajos inéditos

Apellido, Inicial. (Año). *Título (investigación de maestría o tesis de doctorado)*. Nombre de la institución. URL (si está en internet).

- Páginas de internet

Apellido 1, Inicial 1., Apellido 2, Inicial 2. y Apellido 3, Inicial 3. (Año). *Título completo: Subtítulo completo*. Nombre de la página web o portal. <http://www...>

- Para otros casos como imágenes, fotografías, tablas y figuras, se recomienda revisar las especificidades de la norma APA. Asimismo, la norma tiene definidas las maneras de citar blogs, trinos, post de Facebook y videos.

Envíos

Como parte del proceso de envío, los/as autores/as están obligados/as a comprobar que su envío cumpla todos los requisitos que se enuncian a continuación. Se devolverán a los/as autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los “Comentarios al editor o la editora”).
- El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, rtf o WordPerfect.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- El texto tiene un interlineado sencillo, un tamaño fuente de 12 puntos, en Times New Roman, se utiliza cursiva en lugar de subrayado (excepto en las direcciones URL), y todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final, y tienen su respectivo llamado o remisión en el párrafo anterior respectivo.
- El texto reúne las condiciones estilísticas y bibliográficas incluidas en “Pautas para el/la autor/a”, en “Acerca de la revista”, que se halla en la plataforma ojs.

- En el caso de enviar el texto a la sección de evaluación por pares, se siguen las instrucciones incluidas en “Asegurar una evaluación anónima”.

Secciones de la revista

A continuación se enuncian las principales secciones de *Artes La Revista*.

Editorial

En esta sección, los contenidos están a cargo del director-directora o coordinador-coordinadora editorial de la revista o de alguien designado/a por él/ella, donde se fijan posiciones relacionadas con aspectos políticos, teóricos generales, conceptuales y críticos desde los cuales la revista toma posición respecto a los estados de la discusión que cada edición asume.

Artículos de investigación

En esta sección se publicarán artículos que se presenten como resultado de investigaciones académicas en proceso o como informe final de investigación.

En ambos casos, la perspectiva de la reflexión es analítica, interpretativa o crítica por parte de quien o quienes fungen en la autoría del artículo.

En todos los casos, esta sección será rigurosa en la identificación de fuentes originales, que respondan a la exigencia de formatos bibliográficos.

Los artículos que sean enviados como resultado de investigaciones en ciencias sociales y humanidades deberán tener una estructura que evidencie el uso metodológico de sus contenidos. Un ejemplo mínimo de esto es la definición de: sección de introducción, métodos, resultados o conclusiones de la investigación.

El documento debe contar con un rango de palabras de entre 7000 a 10 000, incluidas la lista de referencias y las notas a pie de página.

Artículos de reflexión

Documentos y ensayos que presentan tesis o posiciones conceptuales sobre obras, autores/as, corrientes, eventos o temas específicos desde una perspectiva interpretativa, a partir de la discusión y el comentario crítico y conceptual de ideas, teorías o creaciones artísticas.

La extensión del documento debe oscilar entre las 6000 y 9000 palabras, incluidas la bibliografía y notas al pie de página.

Obra

Debido a la inclusión de nuevas tecnologías digitales dentro de los medios de publicación académica, el alcance y la difusión de imágenes puede aparecer en ilimitadas fronteras y soportes; es por ello por lo que la sección de obras solicitará a las personas que deseen publicar sus propuestas gráficas, sonoras, audiovisuales y multimediales en *Artes La Revista* ceder a esta publicación los derechos de difusión y publicación. En el caso de su reproducción física, solicitará al autor/la autora ceder derechos de impresión para su difusión.

En todo proceso de imagen (entiéndase por “imagen” los soportes mencionados anteriormente), el trabajo artístico presentado deberá anexar en la ficha de autor/a: fecha, nombre de obra, soporte, formato (formato digital), tamaño en centímetros y pixeles, lugar del evento (si fuera el caso), URL. Sin embargo, si el/la autor/a tiene indexada la obra en un gestor bibliográfico (EndNote, Mendeley o Zotero), se recibirá el formato .ris generado por dichos gestores.

Artes La Revista es una publicación de carácter académico, científico y cultural; la difusión de sus contenidos artísticos y teóricos tendrán siempre este carácter.

La selección y la evaluación de los contenidos de esta sección las podrá hacer el Comité Editorial o el coordinador/la coordinadora de la revista.

Entrevista

En esta sección se aceptan entrevistas realizadas a artistas locales, nacionales o internacionales, así como a personas reconocidas por su trayectoria intelectual en el medio.

Recuerde que el manuscrito debe ir en formato de entrevista, así como en la norma APA. El límite de extensión es de 5000 palabras.

Traducciones

Esta sección recoge trabajos publicados originalmente en inglés, portugués, francés, alemán, italiano y lenguas americanas. Las traducciones deben estar acompañadas de su copia en el idioma original y de la autorización del titular de los “derechos de autor” que permita su publicación en *Artes*

La Revista. También será posible seleccionar un texto que no haya sido de dominio público o, en su defecto, publicado en revista indexada para ser traducido del español a: portugués, inglés, francés, alemán, italiano o lenguas americanas.

La traducción será evaluada por el Comité Editorial; sin embargo, este podrá decidir si dicho texto puede ser evaluado por un/a experto/a traductor/a. Para todos los casos, las traducciones no deben exceder 12 cuartillas.

Reseñas

En esta sección se aceptan reseñas de libros relacionadas con los saberes y las disciplinas de las artes o, en su defecto, de tratamientos especiales que del arte emergen en otras disciplinas. También se aceptarán reseñas de estados del arte difundidos originalmente en publicaciones indexadas.

Se considerarán para publicación reseñas de artículos que por su importancia o actualidad académica hayan sido difundidos en revistas indexadas o como capítulo de libro.

En *Artes La Revista* se entiende también por “reseña” todo comentario acerca de un evento de relevancia artística a nivel nacional o internacional en todos los campos de las artes, siempre y cuando incluya una reflexión crítica sobre el acontecimiento descrito.

Toda reseña debe llevar un título, que no necesariamente debe ser el título del texto reseñado. Al final del título se agrega la expresión “Reseña”.

Es obligatorio, para todos los casos, la indicación de la referencia bibliográfica del trabajo reseñado.

Cuando la reseña sea de libros, debe contener información sobre el número ISBN; si se trata de una producción audiovisual, esta deberá contener información sobre *copyright* y su evaluación será realizada por el Comité Editorial o por el coordinador/la coordinadora editorial de la revista.

Las reseñas oscilan entre las 2000 y las 3000 palabras, incluidas la bibliografía y notas al pie de página.

Si se utilizan citas textuales, en las reseñas se deben dar las referencias completas en normas APA 7.^a ed.

La revista privilegiará las reseñas críticas sobre las reseñas simplemente descriptivas.

Los/as autores/as

Breves reseñas de hojas de vida y datos académicos de los/as autores/as que presentan artículos para ser publicados en *Artes La Revista*.

Aviso de derechos de autor

Los/as autores/as que publican en *Artes La Revista* aceptan los siguientes términos:

El/la autor/a retiene el *copyright* del “Artículo”, por el cual se entiende todos los objetos digitales que pueden resultar de la subsiguiente publicación o distribución electrónica.

En conformidad con los términos de este acuerdo, el/la autor/a garantizará a *Artes La Revista* el derecho de la primera publicación del artículo.

El/la autor/a le concederá a *Artes La Revista* un derecho perpetuo y no exclusivo, así como una licencia de la misma clase, de publicar, archivar y hacer accesible el Artículo parcial o totalmente en todos los medios conocidos o por conocerse, derecho y licencia que se conocen como *Creative Commons License Deed*. [Atribución-No ComercialCompartir igual CC BY-NC-SA](#) o su equivalente que, para efectos de eliminar toda duda, les permite a otros copiar, distribuir y transmitir el Artículo bajo las siguientes condiciones: 1) atribución: se deben reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el/la autor/a *Artes La Revista*; 2) no comercial: no se puede utilizar el Artículo para fines comerciales.

El/la autor/a puede realizar otros acuerdos contractuales no comerciales para la distribución no exclusiva de la versión publicada del Artículo (v. gr. ponerlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con la condición de que haga el debido reconocimiento de su publicación original en *Artes La Revista*.

A los/as autores/as/as se les permite y *Artes La Revista* promueve publicar en línea (*online*) la versión preimpresión del Artículo en repositorios institucionales o en sus páginas web, antes y durante la publicación, por cuanto que puede producir intercambios académicos productivos, así como una mayor citación del Artículo publicado (véase [The Effect of Open Access](#)). Dicha publicación, durante el proceso de producción y en la publicación del Artículo, se espera que se actualice al momento de salir la versión final, incluyendo una referencia a la URL de *Artes La Revista*.

Sobre todo tipo de figura para publicar

Es importante que los/as autores/as tengan claro que son ellos y ellas quienes deben gestionar el permiso de uso de las imágenes incluidas en el manuscrito. Para eso, pueden solicitar al coordinador o a la coordinadora de la revista o al editor o la editora el formato de autorización.

Toda figura debe incluir un/a autor/a, título (en cursiva), material y tamaño (en caso de que lo requiera), año, y luego, la fuente de donde se toma o quien tenga los derechos de publicación.

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.