

Revista  
**Arte/creación**

Vol. 1 - enero-diciembre 2023

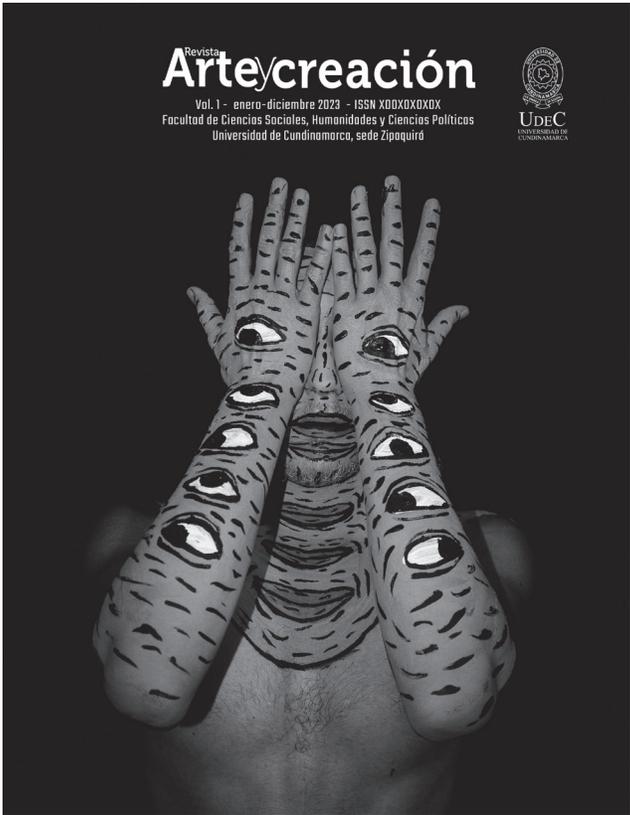
ISSN 3028-3388



**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades  
y Ciencias Políticas

Universidad de Cundinamarca, sede Zipaquirá



**REVISTA ARTE Y CREACIÓN**

Vol. 1. enero-diciembre 2023  
Facultad de Ciencias Sociales,  
Humanidades y Ciencias Políticas  
Universidad de Cundinamarca, sede Zipaquirá  
ISSN 3028-3388



**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA

# Revista **Arte y Creación**

**REVISTA ARTE Y CREACIÓN - Vol. 1.** enero-diciembre 2023  
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas  
Universidad de Cundinamarca, sede Zipaquirá  
ISSN 3028-3388

## CONSEJO ACADÉMICO

### EDITOR

*León Fabio Salcedo Ortiz*

### RECTOR

*Adriano Muñoz Barrera*

### VICERRECTOR ACADÉMICO

*Víctor Hugo Londoño Aguirre*

### DECANA

*María Nancy Garzón Soche*

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

### DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA

*Olga Marina García Norato*

## COMITÉ EDITORIAL

**Sandra Silva** PhD.

Profesora de carrera Departamento de Artes Visuales y  
Estética Universidad del Valle

**Margarita Calle** PhD.

Profesora Titular y Directora Maestría en Estética y  
Creación Universidad Tecnológica de Pereira

**Valentina Mejía Amézquita** PhD.

Directora Nacional de Programas Curriculares de  
Pregrado Universidad Nacional de Colombia

**Luis Fernando Sánchez Gooding** Mg.

Profesor Programa de Música Universidad del Atlántico

**Camilo Moncada Morales** Mg.

Especialista en producción editorial Universidad  
Cooperativa de Colombia

**Hector Yovanny Betancur**

Doctor en Música. Director Departamento de Música  
Universidad de Caldas

**Juan Manuel Urrego Laurín** Mg.

Coordinador Programa de Música Universidad de  
Cundinamarca. (Gestor editorial)

## EDITORIAL

### UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

Fusagasugá, Colombia Diagonal 18 No. 20-29

Teléfono: (+571) 828 1483

[editorial@ucundinamarca.edu.co](mailto:editorial@ucundinamarca.edu.co)

[revistasojs@ucundinamarca.edu.co](mailto:revistasojs@ucundinamarca.edu.co)

<https://www.ucundinamarca.edu.co/selloeditorial/>

<https://revistas.ucundinamarca.edu.co/>

### COORDINADOR EDITORIAL

*Daniel Alonso Mattern Hernández*

[dmatter@ucundinamarca.edu.co](mailto:dmatter@ucundinamarca.edu.co)

### DIRECCIÓN DE REVISTAS CIENTÍFICAS

*Silvia Catalina Castro Castañeda*

[silviacastro@ucundinamarca.edu.co](mailto:silviacastro@ucundinamarca.edu.co)

### CORRECCIÓN DE ESTILO

*Cindy Martínez*

[correccionestiloctei@ucundinamarca.edu.co](mailto:correccionestiloctei@ucundinamarca.edu.co)

### DIAGRAMACIÓN

*Rubén Alberto Urriago Gutiérrez*

[disenocitei@ucundinamarca.edu.co](mailto:disenocitei@ucundinamarca.edu.co)

### IMAGEN DE PORTADA

Fotografía digital por *Ricardo Muñoz Izquierdo*



**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas  
**Universidad de Cundinamarca**

La **Universidad de Cundinamarca**, la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas de la **Revista Arte y Creación**, la Dirección de la revista el Comité editorial, el Comité científico, los árbitros y el Editor no son responsables de los puntos de vista, así como las afirmaciones de los autores respecto a sus artículos. Todos los documentos podrán ser reproducidos total o parcialmente, siempre y cuando se cite la fuente y sea con fines académicos. Esta revista y su contenido se encuentran protegidos bajo una Licencia 4.0 de Creative Commons, Colombia.

DEPÓSITO LEGAL. Esta publicación cuenta con el apoyo de la Dirección de revistas científicas de la Editorial de Cundinamarca

Editorial. Presentación primer volumen de la revista Arte y Creación ... <i>León Salcedo</i>	5-7
1. Adaptación de los estilos de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo al Sexteto de Tango Makía ..... Adaptation of the Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo and Juan D'Arienzo styles to the tango Makía sextet <i>Daniel Pérez, Laura Canro, Nicolás Correa, Eliana Carvajal, Luis Montealegre, Sebastián Colimon, Diego Villa, Ricardo Barrera y Juana Pinilla</i>	9-52
2. Masculinidades plásticas: Una propuesta de diseño crítico sobre los referentes de masculinidad hegemónica en Star Wars. .... Plastic masculinities: A critical design proposal on the referents of hegemonic masculinity in Star Wars <i>Stephen Bruque Coraln</i>	53-67
3. Las técnicas extendidas y sus posibilidades en la decolonialidad ..... Extended Techniques and it's Possibilities in Decoloniality <i>Carlos Mario Gómez Mejía</i>	69-96
4. Diálogo entre culturas. Estéticas e historias equinas ..... Intercultural dialogues. Equine aesthetics and stories <i>Kurosh Sadeghian</i>	97-114
5. La estética de la autorreferencialidad a partir de fenómenos y gestos pictóricos en la construcción de la obra plástica ..... The aesthetics of self-referentiality based on phenomena and pictorial gestures on the construction of a plastic work <i>Leonardo Alonso Muñoz Patiño</i>	115-137
6. Aproximaciones a la dialéctica hegeliana en los corales de Bach. La sección de desarrollo entendida como la transición tonal argumentativa ..... Approaches to Hegelian dialectic on Bach chorales. The development section understood as the Argumentative Tonal Transition <i>Miguel Andrés Pedraza Gualdrón</i>	139-155
7. Reseña. En busca de la esperanza fotolibro expandido. .... Pursuit of hope expanded photobook <i>Georgina Montoya</i>	157-167



# Presentación primer volumen de la revista Arte y Creación

First journal presentation Arte y Creación

**León Salcedo** 

Editor de la revista Arte y Creación, número 1.

Universidad de Cundinamarca, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.679>

Editorial

**CÓMO CITAR:** Salcedo, L. (2023). Editorial. Presentación primer volumen de la revista Arte y Creación. *Revista Arte y Creación*, 1, 5-7.

■ En el primer número de nuestra publicación presentamos una colección de trabajos que incluye tanto artículos como obras. Esto refleja nuestra visión de concebir el arte como un campo vasto en el que la teoría y la práctica artística no son dominios aislados sino formas interconectadas del pensamiento artístico. En este sentido, —desde nuestra perspectiva— el acceso abierto a las producciones y trabajos que se configuran por su acción se convierte, en más que en una postura ética, en una necesidad fundada en el principio de realidad que nos revela que las producciones en este campo expresan de manera extensa una construcción compartida, por lo tanto, su divulgación debe realizarse de manera libre y con acceso abierto si se quiere actuar en beneficio de este continuo.

Aunque históricamente los procesos para la concepción del arte y la escritura sobre el arte mismo —han estado compartimentados en campos dispares— comparten complejidades y ecos resonantes entre sí, evidenciando que el acto de crear y el discurso analítico posterior a la creación artística, conllevan paralelismos. La tensión dialéctica entre el impulso subjetivo de la creación y el discernimiento objetivo del análisis crítico del arte se disuelve al momento de profundizar en formas de pensar y de hacer y revela la convergencia de procesos creativos y analíticos: la poética como razón de la creación artística; las intersecciones de creatividad y discurso; y las implicaciones de la semiótica que dan cuenta de que, lejos de existir como entidades dispares, la creación artística y la escritura sobre arte forman facetas integrales de un todo unificado —dos

caras de un mismo objeto— ambas emanadas del pensamiento artístico como forma de cognición, caracterizada por la interacción de la percepción sensorial, la representación simbólica, la síntesis de procesos intuitivos, la divergencia y el razonamiento asociativo.

De esta forma, la génesis del continuo conceptual se encuentra en el acto de la creación artística que trasciende la manipulación de materiales. En este proceso, la memoria emerge como el medio que posibilita la interacción de la intuición y la participación sensorial: navegar a través de la memoria permite al artista el pensamiento creativo y, como presagio de este, la intuición de una ontología —que sirve como fundamento de la cognición artística y de la materialización de la obra de arte—.

De la misma manera, el contrapunto al acto creativo reside en el ámbito de la teoría del arte —como un esfuerzo intelectual que transpone los fenómenos estéticos al ámbito del lenguaje—, esto se expresa de manera clara, por ejemplo, en los marcos inherentes al discurso analítico que rodea a las artes visuales y en los ámbitos relacionados con la teoría del arte —como la crítica de arte, que opera como brazo reflexivo del pensamiento artístico y como medio para traducir las complejidades de la creación artística en una forma inteligible y comunicable a las audiencias de todo tipo—. En estos ámbitos, el lenguaje de signos, símbolos y significados constituye un léxico compartido que facilita el intercambio entre el artista y el crítico.

En el mundo profesional, ambos ejercicios —teoría y práctica artística— se conjugan de manera ineludible como formas del pensamiento artístico en: el diálogo perpetuo que existe entre subjetividad y objetividad; la negociación del artista con el escrutinio del crítico; y la profunda simbiosis entre teoría y creación.

Reconocer los hilos que entrelazan los actos de creación artística y el discurso crítico en un tejido unificado implica, no solamente, un compromiso con el equilibrio y la consistencia en la valoración de las diferentes expresiones del pensamiento artístico, sino también aceptar su naturaleza interdisciplinar. Esto refleja una intrincada red de interconexiones entre diversas disciplinas del campo del arte y las relaciones simbióticas que existen entre ellas. Al advertir esta realidad, se hace evidente la naturaleza colaborativa del pensamiento artístico.

En este primer número de *Arte y Creación* queremos invocar este principio que da forma al pensamiento artístico y a las producciones que de este emanan, como una gran suma de contribuciones. En nuestra visión, los trabajos que presentamos en este número reflejan de diferentes formas la importancia

de reconocer y analizar críticamente las construcciones sociales que subyacen en una obra de arte. Al profundizar en esta idea y reconocer que las diferentes producciones que surgen del pensamiento artístico son más que esfuerzos aislados, es imposible desconsiderar las visiones que subrayan la construcción social de la autoría.

Desde este ángulo, las innumerables influencias que dan forma a la perspectiva de un artista y las narrativas colectivas incorporadas en las obras de arte, evidencian que la autoría es un esfuerzo comunitario que hace eco de las voces y experiencias de una comunidad amplia. Como sustento de esta visión, emerge una actualidad en la que la inteligencia artificial confirma que la agencia individual de la autoría, más que una realidad esencial en la producción intelectual —en nuestro caso, artística— ha sido un medio jurídico, económico y si se quiere tecnológico, en el curso del histórico del pensamiento y la creación.

Esta visión, sin embargo, no implica la ingenuidad de no reconocer la autoría individual como una figura tal vez conflictuada, pero aún vigente en los sistemas sociales donde surge el pensamiento artístico, más aún y por supuesto, al advertir el “firmar la obra” y gestionar todo formalismo de propiedad como medios vitales para los creadores.

En el curso de estas gestiones en el mundo científico-académico, donde compartir el conocimiento se supone como un presupuesto, vemos este principio cada vez más disuelto y desdibujado entre indicadores de medición —que dan forma a una suerte de virtualidad donde se mixturán sintéticamente una serie de elementos de los mundos de la ciencia, la creación y el comercio—, que al final, terminan por configurar un sistema que poco se parece a la realidad de cualquiera de estos ámbitos.

Sin embargo, esta mixtura de realidad nos conduce de manera casi existencial a buscar formas de negociación, ya que no solo el artista, sino que también el arte demandan mantener posturas abiertas y vale la pena ver cómo este estado de cosas implica, reconfigura o afianza conceptos y relaciones de agentes que están en el fundamento del pensamiento artístico como el proceso, la obra, la práctica, la propiedad y la audiencia.

Con esta expectativa surge nuestra publicación, con el ánimo de convertirse un foro de experimentación en el que, número a número, se comparta todo tipo de creaciones del mundo del arte, para que este espacio contribuya no solo a nuevos aportes teóricos y artísticos, sino que también a nuevas formas de divulgación.



# Adaptación de los estilos de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo al Sexteto de Tango Makía

Adaptation of the Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo and Juan D'Arienzo styles to the tango Makía sextet

Daniel Pérez , Laura Canro , Nicolás Correa , Eliana Carvajal , Luis Montealegre ,  
Sebastián Colimon , Diego Villa , Ricardo Barrera  y Juana Pinilla 

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia

Artículo de investigación - PP. 9-52

Recibido: 26/05/2022 - Aceptado: 26/06/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.462>

## RESUMEN

Este artículo presenta los resultados obtenidos del análisis estilístico realizado sobre tres orquestas típicas de tango durante el periodo de finales de la década de los años 40 hasta comienzos de la década del 60: la de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo; así como la posterior adaptación de tres obras interpretadas en dichos estilos, por parte del sexteto de tango Makía. De modo que se analizaron entre 8 a 10 temas ejecutados por cada orquesta, para luego, responder cuáles son las características distintivas que definen el estilo de cada orquesta y cómo se puede adaptar e interpretar cada estilo en un formato instrumental más pequeño y con instrumentos no pertenecientes al formato de orquesta típica.

**PALABRAS CLAVE:** estilo en el tango, estilo, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Juan D'Arienzo, sexteto de tango Makía

## ABSTRACT

This article presents the results obtained from the stylistic analysis carried out on three typical tango orchestras during the period from the late 1940s to the early 1960s: Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo and Juan D'Arienzo; as well as the subsequent adaptation of three works performed in these styles, by the tango Makía sextet. So, between 8 to 10 songs performed by each orchestra were analyzed, to then answer what are the distinctive characteristics that define the style of each orchestra and how each style can be adapted and interpreted in a smaller instrumental format and with non-instrumental instruments. belonging to the typical orchestra format.

**KEYWORDS:** style in tango, style, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Juan D'Arienzo, Tango Makía Sextet

**CÓMO CITAR:** Pérez, D., Canro, L., Correa, N., Carvajal, E., Montealegre, Colimon, S., Villa, D., Barrera., R., & Pinilla, J. (2023). Adaptación de los estilos de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo al Sexteto de Tango Makía. *Revista Arte y Creación*, 1, 9-52.

## Introducción

For me, music and life are all about style

*Miles Davis (1989)*

■ La historia del tango se ha clasificado en diversas etapas como comenta Benedetti (2015) o Martín (2014), una de las más importantes y que es eje del presente estudio, es la época dorada del tango, que corresponde a la década de los 40 y 50. Durante estos años se popularizaron estas orquestas típicas gracias a los bailes y demás eventos públicos de la ciudad de Buenos Aires, a la gran acogida en las emisoras y a las ventas masivas para las casas disqueras como Radio Corporation of America (RCA) Victor u Odeon. Las orquestas más representativas fueron las de Juan D'Arienzo, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Horacio Salgán, entre otros. El formato de estas estaba conformado por piano, contrabajo, una línea de bandoneones (dos o más intérpretes) y una línea de violines (dos o más intérpretes) y eventualmente incluía viola y violonchelo. Cada una de estas agrupaciones tenía una forma específica de interpretar el tango, lo que derivó en lo que hoy en día se conocen como los estilos en el tango. Aunque esta etapa empezó a mediados de la década de los 30 y 40, fue en los 50 donde la mayoría de estas orquestas llegaron a una madurez interpretativa que definió sus estilos y marcó la manera de tocar el género en los años posteriores, a pesar de que algunas orquestas se disolvieron.

Por lo anterior, este trabajo pretende profundizar en el estilo de tres orquestas típicas de tango: la de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo durante su etapa de mayor madurez, es decir, a finales de los años 40 hasta comienzos de la década de los 60; para luego, adaptar cada estilo al formato del sexteto de tango Makía (bandoneón, violín, piano, contrabajo, guitarra acústica y guitarra eléctrica). Se adaptaron tres piezas en total, interpretadas cada una por las orquestas antes mencionadas, con el fin de emular los estilos dentro de un formato más pequeño al de una orquesta típica. Este proceso llevó a plantear las siguientes preguntas: ¿qué es el estilo en el tango?, ¿cuáles son los elementos distintivos que definen un estilo?, ¿cuáles son las características distintivas de cada uno de los estilos de las orquestas estudiadas? y ¿cómo se puede adaptar e interpretar cada estilo en un formato instrumental de corte no tradicional?

Conforme con lo anterior, este documento pretende mostrar las respuestas encontradas durante el proceso investigativo, interpretativo y creativo que

se realizó en la adaptación y ejecución de las piezas: *Emancipación* de Alfredo Bevilacqua (1955), en el estilo de Pugliese, *Contrabajando* de Astor Piazzolla (1953), en el estilo de Troilo y, *Loca* de Antonio Viérgol y Manuel Jovés, en el estilo de D'Arienzo. En primera instancia, es necesario aclarar y profundizar en el concepto *estilo*, desde el panorama más general del arte y la música al contexto más específico del tango, para luego presentar las características fundamentales de cada orquesta, junto con la descripción detallada de cómo fue el proceso de adaptación e interpretación de cada pieza por parte del sexteto de tango Makía.

■ La metodología empleada en esta investigación fue bajo un enfoque cualitativo, que inició con la revisión bibliográfica para definir el estado del arte sobre los estudios realizados de cada orquesta. En la revisión se encontró que hay pocos trabajos sobre la orquesta de Juan D'Arienzo, mientras que, sobre Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo la bibliografía es mucho más abundante. Luego se definieron cuatro categorías: *tipo de tiempo*, *modelos de acompañamiento*, *solos* y *orquestración*, a partir del modelo de análisis empleado por Ignacio Varchausky, por lo que se planteó el análisis estilístico de cada orquesta para abstraer aquellos elementos musicales e interpretativos que las definen e identifican. Cabe señalar que más adelante se presentarán los elementos estilísticos de cada orquesta, en el orden expuesto y desde las cuatro categorías, debido a que, según Varchausky, priman los elementos rítmicos sobre los elementos melódicos que se encuentran en la base ritmo-armónica, al momento de definir un estilo. A continuación, se presenta la definición de cada una de las categorías empleadas para el análisis estilístico con sus subcategorías.

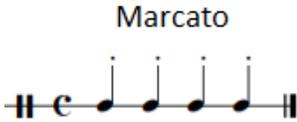
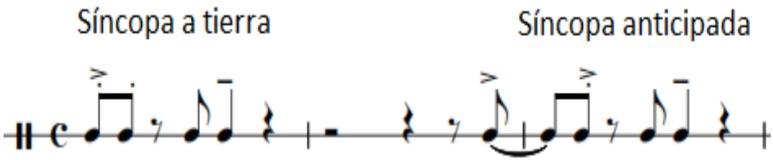
Ahora bien, para esta deducción estilística, se analizaron entre ocho a diez obras ejecutadas por cada una de estas orquestas, durante el periodo de finales de los 40 hasta comienzos de los 60, donde se encontraron y establecieron los elementos comunes que se mantenían en cada interpretación, para lograr identificar los elementos constitutivos del estilo de cada una de estas.

Por otra parte, para la adaptación de las tres piezas al formato de sexteto de tango Makía, se hizo primero la transcripción exacta de las obras en el arreglo interpretado por cada orquesta. Después de esto, se adaptaron y distribuyeron las voces y los roles instrumentales entre el sexteto, conforme a la deducción estilística realizada anteriormente, en especial, entre las guitarras, pues son los

## Metodología

dos únicos instrumentos que no hacen parte de un formato de orquesta típica. Una vez realizadas las adaptaciones se continuó con el proceso de montaje y grabación de cada obra, en las que se buscó mostrar los elementos distintivos que definen a cada estilo, por medio de elementos interpretativos como articulaciones, gestos, fraseos, cambios de tiempo, etc. Es decir que, se indagó en la manera de mantener la esencia estilística que identifica a cada orquesta, con un formato diferente al de orquesta típica para brindar herramientas interpretativas y orquestales a cada instrumento y emular dichos estilos.

**Tabla 1.** Definición de las cuatro categorías y subcategorías de análisis

Categoría	Definición	Subcategorías
Tipo de tiempo	Corresponde al manejo de la agógica, según el estilo y la parte del tango que se esté ejecutando. Producto del trabajo realizado en ensayos, se añadían los cambios a la partitura o la ejecución en grupo	<p><b>Tiempo fijo:</b> corresponde al manejo de un tiempo estático donde el pulso y la velocidad no varían a lo largo de un tema.</p> <p><b>Tiempo fluctuante:</b> consiste en acelerar o disminuir la velocidad y el pulso dentro de un tema sin alejarse demasiado del tiempo inicial.</p> <p><b>Tiempo variable:</b> este consiste en manipular el tiempo al antojo de los intérpretes, generando cambios drásticos en la velocidad y el pulso de las secciones de la obra, volviendo ocasionalmente al tiempo inicial de la misma.</p>
Modelos de acompañamiento	Se pueden definir como las diferentes formas del tratamiento homorítmico con los instrumentos de la orquesta. Las decisiones para alternar pasajes homorítmicos y pasajes polifónicos, con diferentes patrones de acompañamiento, se basaban en la creatividad del arreglista	<p><b>Marcato:</b> es el patrón rítmico más característico del tango, consiste en acen- tuar las cuatro negras de un compás de 4/4.</p> <div style="text-align: center;">  <p><b>Figura 1.</b> Marcato Fuente: elaboración propia</p> </div> <p><b>Síncopas:</b> son patrones rítmicos de acompañamiento de dos tipos: la síncopa a tierra, donde el acento va sobre la primera corchea del compás; y la síncopa a contratiempo, la cual es siempre antecedida por un arrastre, que comienza desde la anacrusa del anterior compás.</p> <div style="text-align: center;">  <p><b>Figura 2.</b> Síncopas. Fuente: elaboración propia</p> </div>

Continúa tabla...

Categoría	Definición	Subcategorías
Modelos de acompañamiento		<p><b>332 y Bordoneo:</b> es un patrón rítmico en el que se agrupan los acentos de las 8 corcheas de un compás de 4/4, de la siguiente forma: en el primer pulso, en el tiempo débil del segundo y en el cuarto pulso del compás. El bordoneo es el tipo de línea melódica que se realiza con este ritmo.</p> <p style="text-align: center;"><b>3-3-2 y bordoneo</b></p>  <p style="text-align: center;"><b>Figura 3.</b> 332 y bordoneo. Fuente: elaboración propia</p> <p><b>Blancas y coral:</b> es el tipo de acompañamiento más pausado, de intención lírica y homofónica, similar a los corales del periodo barroco.</p>
Solos y análisis melódico	Se puede decir como generalidad, que suelen destacar variaciones del tema principal en las melodías empleadas en los solos de la orquesta, es decir, configuraciones rítmicas de semicorcheas, o, fraseos con una intención rubato, alterando la figuración rítmica de la melodía principal	<p><b>Solos violín:</b> son melodías compuestas exclusivamente para el violín.</p> <p><b>Solos bandoneón:</b> son melodías compuestas exclusivamente para el bandoneón</p> <p><b>Solos piano:</b> corresponden a melodías compuestas exclusivamente para el piano</p> <p><b>Solos contrabajo:</b> se refiere a las melodías compuestas exclusivamente para el contrabajo.</p>
Orquestación	Forma de organización de los timbres y los roles instrumentales en una pieza musical. Por ende, implica un tratamiento armónico y contrapuntístico para dar más o menos textura a la pieza en sus diferentes momentos	<p><b>Solis:</b> línea melódica o rítmica ejecutadas por una familia de instrumentos de la orquesta. Por ejemplo, solis de cuerdas o de bandoneones.</p> <p><b>Tuttis:</b> sección musical interpretada por todos los instrumentos de la orquesta.</p> <p><b>Roles instrumentales:</b> melódico y de acompañamiento.</p> <p><b>Densidad:</b> cantidad de instrumentos o melodías sonando al mismo tiempo.</p> <p><b>Contra Melodías:</b> melodías que complementan a la melodía principal.</p> <p><b>Técnicas instrumentales:</b> técnicas específicas de cada instrumento para la interpretación del tango.</p> <p><b>Dinámicas:</b> intensidad en el volumen de la música.</p> <p><b>Finales:</b> también denominado como "chan chan": ritmo característico de cierre en una pieza de tango.</p>

Fuente: elaboración propia

Cabe destacar que en el proceso hubo cambios en la orquestación y en los roles interpretativos. Se pueden mencionar ejemplos muy simples, como usar una tercera guitarra en el tema de *Contrabajando*, para dar más peso e imitar la densidad orquestal de las cuerdas en la orquesta de Troilo, o usar las guitarras para apoyar las melodías del bandoneón y así tratar de emular la masa sonora de línea de bandoneones, en la orquesta de Juan D'Arienzo. Sin embargo, podemos destacar el valor que presentó desarrollar cada uno de los cambios, motivados por la búsqueda de un mejor resultado sonoro, acorde con las características del estilo y el nivel de la experiencia que iba adquiriendo cada uno de los investigadores durante el proceso musical del montaje de cada pieza.

## Concepto de estilo en el tango

El concepto de estilo tiene varias acepciones, sin embargo, para fines de esta investigación se profundizará en la noción de *estilo* empleada en el arte, en especial, en la música. De acuerdo con Shifres, Pereira, Herrera y Bordoni (2012), se puede decir que estilo es la competencia o conjunto de características que identifica los rasgos expresivos de una acción, que la clasifica dentro de un género en un ámbito de carácter socio-cultural. Este concepto fue validado, en primera instancia, por los historiadores del arte para clasificar y estudiar las peculiaridades de cada artista y periodo, con el fin de evaluar las tendencias, las características comunes y aquellas cualidades, como la originalidad, por las que destacaba la obra de arte.

Ahora bien, el concepto de estilo desde una visión más individualista, de acuerdo con Cremades (2008), se entiende como la firma personalizadora que tiene cada artista para mostrar, a su manera, los rasgos culturales que lo definen, transmitiendo las vivencias y sensaciones del ambiente social donde se encuentra inmerso. Siguiendo este postulado, Meyer (1989), desde un enfoque musicológico, en su libro *Style and Music. Theory, History and Ideology* menciona que el estilo surge a partir de decisiones tomadas de manera consecutiva, las cuales se pueden identificar como patrones que definen la conducta del ser humano o los artefactos y obras de arte creados por éste.

De acuerdo a Shifres, Pereira, Herrera y Bordoni (2012), quienes siguen los postulados de Gardner (1996), cuando se habla de sensibilidad estilística —refiriéndose a la capacidad para operar con la música que involucra un estilo particular— se debe dar lugar a dos conceptos: *la capacidad clasificatoria*, con la cual se puede catalogar ciertos rasgos de un producto artístico a una determinada categoría; y por otro lado, *la capacidad discriminatoria*, con la que se comprenden las diferencias o similitudes entre diferentes productos. A partir de estas nociones generales de estilo, se puede profundizar sobre lo que implica este concepto en el tango.

El estilo en el tango toma un sentido de carácter individualista, es decir, de cada director. En consecuencia, el estilo en este género se puede definir por un uso particular de los recursos y fundamentos técnicos del género que definen la capacidad clasificatoria de éste. Estos recursos, de acuerdo a Varchausky (2018), pueden ser resumidos en la forma en la que cada orquesta maneja y ejecuta los siguientes elementos: el tiempo, el *marcato* y los modelos de acom-

pañamiento, el fraseo, los solos y *solis*, la orquestación y roles instrumentales y los finales o "chan chan". Conforme con lo anterior, *la capacidad discriminato-ria* sobre cada estilo en el tango recae en el uso característico que le dan los intérpretes del género a estos elementos, que están fuertemente ligados con el baile por el rol social que cumplían las orquestas típicas durante la primera mitad del siglo xx.

## Estilo de la orquesta de Osvaldo Pugliese

### Osvaldo Pugliese y su orquesta

Osvaldo Pugliese fue un destacado pianista, compositor, arreglista y director argentino. Nació en el seno de una familia de músicos, el 2 de diciembre de 1905, en la ciudad de Buenos Aires. A sus quince años hizo parte de un trío, junto con el bandoneonista Domingo Faillac y el violinista Alfredo Ferrito, con el cual debutó en el bar "El Café de la Chancha". A partir de ese punto, Pugliese integró diversas agrupaciones con músicos como Francisca Bernardo, Enrique Pollet, Pedro Maffia y Roberto Firpo. Sin embargo, sus intereses artísticos lo llevaron a abandonar la orquesta de Pedro Maffia y, junto al violinista Elvino Vardaro, conforma su orquesta típica en 1929.

Esta orquesta evolucionó su sonido y estilo a través de los años, razón por la cual se divide en tres etapas: desde sus inicios hasta finales de la década del 40, finales de los años 40, la década del 60. Según Varchausky (2018), la primera etapa del sonido de la orquesta de Pugliese era de corte *decareano*, pues los arreglos e interpretaciones continuaban con el estilo rítmico, armónico y solista de la orquesta de Julio de Caro. A partir de finales de los años 40 y gracias al ingreso del violinista y arreglista Emilio Balcarce, empezó la segunda etapa, en la que la orquesta inicia a desarrollar un discurso mucho más complejo por medio de la escritura de arreglos. Así mismo, durante este periodo los integrantes de la orquesta debían ser, además de intérpretes, arreglistas y compositores, por ello, gran parte de los temas interpretados por esta orquesta fueron arreglados o compuestos por los mismos integrantes, lo que implica que el estilo de Pugliese fue construido junto a estos músicos. Finalmente, durante la década del 60 la orquesta llegó a su tercera y última etapa, donde consolidó su estilo característico.

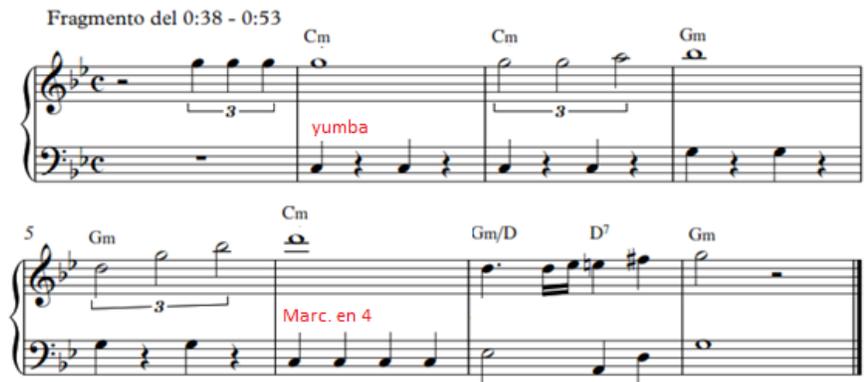
Para presentar el estilo de la orquesta de Osvaldo Pugliese, al igual que el de las demás orquestas, se emplearán las categorías mencionadas anterior-

mente en la descripción metodológica de este trabajo. Las obras analizadas para abstraer los elementos estilísticos fueron: Derecho viejo (Arolas, 1945), Gallo ciego (Bardi, 1959), Emancipación (Bevilacqua, 1955), Para dos (Ruggiero, 1952), Si sos brujo (Balcarce, 1952), La Yumba (Pugliese, 1952), Negracha (Pugliese, 1948), Julie Alessio & Lazzari (1958) y Marrón y Azul (Piazzolla, 1956). Las versiones grabadas de donde se hicieron los análisis se encuentran en las referencias.



**Figura 4.** Ejemplo de la yumba como patrón rítmico  
Fuente: elaboración propia

### Don Agustín Bardi



**Figura 5.** Transcripción aproximada y reducción del fragmento de Don Agustín Bardi  
Nota. La melodía de los violines está en clave de sol y el acompañamiento rítmico del piano y el contrabajo, en clave de fa.  
Fuente: elaboración propia

## Análisis estilístico

### Análisis del tiempo

El manejo del tiempo es un elemento estructural y fundamental dentro de las orquestas de tango, pues dota de sonido y estilo particular a las orquestas de este género musical, según cómo aborden y manipulen este tópic. Es así

como, de acuerdo a la categorización realizada por Varchausky, se encuentran tres tipos de tiempo: el *tiempo fijo*, el *tiempo fluctuante* y el *tiempo variable*, subcategorías definidas en la tabla 1.

En el estilo de la orquesta de Osvaldo Pugliese, el tiempo variable es una característica fundamental; evidente en temas como *Gallo Ciego* (Pugliese, 1996), donde el tiempo inicial establece 115 Pulsos Por Minuto (PPM), aproximadamente, que se mantiene hasta el segundo 33, donde la velocidad disminuye de forma drástica, a un tiempo de unos 96 PPM (0'm35"s), e inmediatamente se acelera en el siguiente compás, con un tiempo cercano a los 100 PPM (0'm41"s) para, finalmente, regresar al tiempo inicial en la siguiente sección, es decir, a los 115 PPM (0'm41"s). Conforme con los análisis realizados se puede decir que el uso del tiempo variable como recurso estilístico es empleado para delimitar las partes de la obra a interpretar, así como el carácter de esta. De modo que, la variación del tiempo suele suceder para los finales de frase o de alguna sección del tema.

## Modelos de acompañamiento

El modelo de acompañamiento más característico en el estilo de Pugliese es la yumba. Este patrón nace del *marcato* en cuatro, diferenciándose en la exageración de los acentos uno y tres, de un compás de 4/4. Peralta (2008) la define como: "un tipo especial de *marcato* (...), dándole a los bajos un carácter netamente rítmico y exagerando la diferencia de acentuación entre los pulsos uno y tres respecto a los pulsos dos y cuatro" (p. 65).

Más allá de la acentuación, lo que más caracteriza a la yumba es el efecto tímbrico que se genera con la articulación del contrabajo, este efecto se suele interpretar de varias formas: el primero consiste en ligar dos notas en dirección al talón del arco, se liga el pulso cuatro y uno y el dos y tres, normalmente la nota de los pulsos débiles es la más grave, que emula de alguna manera el efecto del piano. La segunda manera, muy común, es cambiar la nota grave de los pulsos débiles, por algún efecto percutido o estruendoso, este efecto puede variar entre golpear la tapa trasera del instrumento con la mano izquierda o un golpe que suena más brillante en la tapa lateral; otra forma es dejar caer el arco con fuerza en las cuerdas graves para después acentuar los pulsos fuertes y en ocasiones llegar a dichos pulsos mediante un arrastre.

En el piano, la mano izquierda ejecuta el acorde fundamental: quinta y octava, al mismo tiempo que la mano derecha maneja otras disposiciones de

este. En los tiempos débiles del compás se ejecuta un clúster en el registro grave del instrumento con la mano izquierda. Así mismo, se resalta el ruido intencional que hacen los bandoneonistas con el fuelle de su instrumento para contribuir a la sonoridad creada por el piano y el contrabajo.

Un ejemplo claro de la yumba se puede notar en el 0m40s de la obra *Don Agustín Bardi* (Salgán, 1961), donde la línea de violines lleva una melodía con un carácter ligado, mientras que los bandoneones van ejecutando una melodía rítmica. En esta sección se puede escuchar cómo el piano y el contrabajo acentúan los pulsos fuertes y en los tiempos débiles, este último instrumento realiza el golpe explicado anteriormente. Así mismo, en esta pieza se encuentra otra generalidad, que consiste en que después de un acompañamiento con yumba, se sigue un compás con *marcato* en cuatro, como sucede en el segundo 46 del mismo tema, o en la parte A del tema *Para dos* (Ruggiero, 1952, 0'm28"s-0m36"s).

Por último, en los artículos de Martín Vidal: *El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental* (2011) y *Osvaldo Pugliese y su orquesta típica: estrategias de expresividad y análisis musical del tango instrumental* (2017) se muestra cómo la yumba tiene una función equilibradora dentro de las interpretaciones de la orquesta de Pugliese, ya que siempre antecede o va después de una sección con *rubato* y tiempo variable. De esta manera, la yumba busca estabilizar el pulso y, a su vez, busca un carácter arrebatado, es decir, una manera de fraseo en el tango, donde se realiza un cambio de la figuración rítmica y un acelerando a una sección pequeña de una melodía, que anticipa los ataques o arrebatos de los tiempos uno y tres, sin salirse del pulso establecido.

Los otros modelos de acompañamiento empleados por Pugliese son el *marcato* en cuatro y la síncope, en los que se prioriza la síncope a tierra sobre la anticipada. En el tema *Si sos brujo* (Balcarce, 1952, 0'm28"s-0'm40"s), se puede escuchar cómo se emplean estos tres modelos de acompañamiento en el contrabajo y el piano, mientras que la línea de bandoneones realiza la melodía de carácter rítmico. La primera vez que aparece el tema se usa el modelo de yumba durante tres compases para luego, pasar al modelo de acompañamiento de síncope.

En Pugliese hay uso de la rítmica 3-3-2, un recurso derivado de la música criolla. Este ritmo puede ser usado como modelo de acompañamiento o como herramienta melódica. Un ejemplo del uso que Pugliese le da a este recurso, se puede escuchar en el comienzo de *Gallo Ciego* (Bardi, 1959), en el 0'm0"s al

0'm17"s, donde se marca el 3-3-2 a través de la repetición de motivos rítmicos que, posteriormente, se desarrollan, dando sentido a esta sección.

Score

### Gallo Ciego

Agustín Bardi  
Osvaldo Pugliese

The image shows a musical score for 'Gallo Ciego' in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 115. The score consists of six measures. Above the notes, there are red numbers indicating a 3-3-2-3-3-2 rhythmic pattern. The notes are quarter notes and eighth notes, with some beamed together.

**Figura 6.** Transcripción del tema Gallo ciego

Fuente: elaboración propia

Otra forma en la que aparece la rítmica del 3-3-2 es con los bordoneos, los cuales se pueden entenderse como la línea melodía que se genera en el bajo con la siguiente organización: negra con puntillo, negra con puntillo y negra; rellenando los espacios entre las negras con notas del arpeggio en figuración de corchea.

The image shows a musical score in 4/4 time. The top staff has a melody of quarter notes with eighth-note accents. The bottom staff shows a bass line with a 'Bordoneo' pattern, which is circled in red. The pattern consists of a dotted quarter note, a quarter note with a dotted eighth note, and a quarter note.

**Bordoneo**

**Figura 7.** Ejemplo de Bordoneo con el acompañamiento de milonga tradicional en guitarra

Fuente: elaboración propia

Son realizados en la orquesta por el contrabajo y el piano que, según Ochoa (2020), "ayuda(n) a la conducción melódica de un acorde a otro sin perder el carácter de acompañamiento, logrando en ocasiones melodías a manera de contrapunto con la voz principal." (p. 42). Una de las características del bordoneo es la marcación del 3-3-2 en el bajo o en otra sección de la orquesta, contra la acentuación de los tiempos 1 y 3, como se escucha en la pieza *Negracha* (Pugliese & Negracha, 1948), en el 0'm40-0'm55"s.

## Solos

A diferencia de otras orquestas, como la de D'Arienzo, las secciones solistas en la orquesta de Pugliese son interpretadas por el bandoneón, el violín o el piano. Se puede decir que las melodías empleadas en los solos de la orquesta

suelen constar de frases melódicas o rítmicas y que pueden ser *rubateadas*, mientras que la base rítmico-armónica se mantiene en un tiempo fijo y, en algunas ocasiones, puede acelerarse o retrasarse para alcanzar los cierres de frase que propone el intérprete solista.

En este estilo hay una gran exploración en el sonido de los registros graves y agudos de los solos de violín, en los que se buscan posiciones superiores en las cuerdas graves para lograr un sonido más profundo, con menos brillo y que permita un *vibrato* continuo y amplio. Por el contrario, en las cuerdas agudas se busca un sonido más brillante y exacerbante, casi siempre acompañado por la orquesta en una intervención de dinámica *forte*.

Los solos de violín suelen estar después de un *tutti orquestal* para dar apertura a una primera parte del solo. Consecutivamente hay una intervención de la orquesta que se une a acompañar al solista y luego, abandonarlo para que culmine el solo, ejecute la melodía principal del tema, y retomar el *tutti orquestal* y continuar con otra sección dentro de la obra. Esto se puede ver en detalle en el solo realizado en el tema *Marrón y Azul* (Piazzolla, 1956, 2m'26"s)

En este ejemplo se puede apreciar que el solo comienza en un registro grave y luego, en la entrada de la orquesta, cambia de registro para pasar al agudo. Después, en el compás ocho, el solista cierra el solo con la misma melodía principal retomando el registro grave y jugando con el tiempo, el fraseo y las dinámicas.



**Figura 8.** Transcripción del solo de violín de Marrón y Azul

Nota: la línea amarilla marca la entrada de la orquesta, en los compases 5-7 de la transcripción.

Fuente: elaboración propia

Respecto al tratamiento melódico y al manejo formal de los solos de bandoneón, el primer elemento a destacar es que, al igual que en los solos de violín, el solista usa un fraseo *rubato* como consecuencia del tiempo variable de la orquesta. Así mismo, los solos escritos para bandoneón tienden a terminar en una nota aguda que se mantiene hasta que el sonido se apaga, mientras que la sección de violines puede alargar esa nota, ejecutándola junto al bandoneón para agregar fuerza e iniciar la siguiente sección. En algunos arreglos se puede escuchar una interacción responsorial entre el solista y otro integrante de la fila de bandoneones, como ejemplo, la partitura correspondiente al solo de bandoneón del tema *A Don Agustín* (Salgán, 1961, 2'm55"s-3'm20"s) (ver figura 9).



**Figura 9.** Transcripción de solo de bandoneón del tema *A Don Agustín*

Fuente: elaboración propia

La melodía de este fragmento está ejecutada con un fraseo cerrado que genera un carácter arrebatado, logrado por la ejecución de figuras rítmicas de semicorcheas y figuras atresilladas. Un recurso que no es exclusivo de la orquesta de Pugliese es la yuxtaposición de un fraseo *rubato* sobre una base rítmica de 3-3-2 a cargo del bandoneón. Esto último se suele conocer como “zapar” y sucede, sobre todo, en los dos primeros compases del ejemplo anterior. También aparecen solos al finalizar las obras como una variación virtuosa de la melodía principal, que suele estar acompañada por la base rítmico-armónica con un tiempo fijo, como sucede en el tema *Para dos*<sup>1</sup> (Ruggiero, 1952, 2'm24"s).

1 <https://open.spotify.com/track/7ijYOMj3Fm40X2Cx4MdrBF?si=90ac869633444cc7>

Los solos de piano suelen estar anteceditos por *diminuendos* y *ritardandos* orquestales, por lo que muchas veces los solos son interpretados en un tiempo diferente al que comienza la obra. En esta sección el piano tiende a ser acompañado por la fila de cuerdas, a manera de *background*, el cual sigue al solo con frases ligadas y una dinámica piano. En el apartado técnico y expresivo, los solos pueden realizarse con ambas manos octavando la melodía, o en otros casos, se interpreta la melodía con la mano derecha, mientras la izquierda mantiene melodías secundarias o acompañamiento armónico. Dicho tratamiento se puede escuchar en el segundo 0:57 del tema *Julie*<sup>2</sup> (Alessio & Lazzari, 1958).

### Orquestación

La orquesta de Osvaldo Pugliese también se caracteriza por los contrastes a nivel dinámico, de densidad instrumental y el desarrollo contrapuntístico. Pugliese componía a partir del piano y luego distribuía las voces, de la mano derecha e izquierda, a las cuerdas, bandoneones, piano y contrabajo. A nivel dinámico se destacan los cambios imprevistos, es decir, gran cantidad de *sforzatos* y acentos dinámicos de gran fuerza en toda la orquesta o en secciones parciales de ella, así como pianos súbitos y golpes, usando las técnicas extendidas del arco en los instrumentos de cuerda frotada.

**Tabla 2.** Descripción formal de la grabación de *Emancipación*, de Bevilacqua (1903)

A	B	B1	Coda
<p><b>0:00 - 0:45:</b> Tema A por parte de los bandoneones y respuestas ocasionales de los violines.</p> <p><b>0:45 - 1:14:</b> Modulación a modo mayor, en la que se presentan motivos melódicos por parte del violín y rítmicos, por parte del bandoneón. Uso de percusión en el violín.</p> <p><b>1:15 - 1:31:</b> Solo de piano. Se disminuye la velocidad del pulso. La orquesta acompaña con notas largas alternadas con síncopas.</p>	<p><b>1:31 - 2:16:</b> Motivos en staccato, acompañados por yumba y marcato. Melodía en pregunta y respuesta por parte de los bandoneones, el registro grave del piano y el contrabajo. El tiempo se vuelve lento súbita y gradualmente va acelerando hasta convertirse en un pulso más rápido y casi frenético.</p>	<p><b>2:16 - 3:05:</b> El tiempo se torna más lento; el violín varía su propio pulso, pero la base continúa con el tiempo ya establecido. La melodía rítmica de la fila de bandoneones se repite nuevamente.</p>	<p><b>3:05 - 3:24:</b> Los bandoneones tocan la variación, mientras la orquesta hace yumba, además de un tutti ejecutado por toda la orquesta. Para el final o “chan chan”, se toca la dominante en el pulso dos, seguida de un silencio en el pulso tres y por último, la tónica en el cuatro.</p>

*Nota.* La versión grabada por el sexteto de tango Makía (2022, julio 9).  
Fuente: elaboración propia

2 <https://open.spotify.com/track/7klg5b6SGmzykiXVeehNA?si=7ab39d7cd01044b4>

De hecho.

los cambios de intensidad se expresan en una avalancha de fuerza que impacta con instantes de extrema tensión o dilatación. (...) Junto a la dimensión rítmica, la intensidad constituye uno de los elementos estéticos más valorados por Pugliese como parámetro musical. (Martín, 2011, p. 94)

Pugliese solía repartir las melodías entre la sección de violines, violas y bandoneones principalmente, al igual que involucraba el piano en algunos pasajes de paso, puentes o reiteraciones melódicas. Dichos contrastes son enfatizados aún más por el empleo de distintas densidades orquestales. Por ejemplo, cuando se trata de una sección de solo, como se encontró en la mayoría de las piezas analizadas, la densidad orquestal es más liviana como en *Si Sos brujo* (Balcarce, 1952, 1'm43"s). El tratamiento melódico en la orquestación puede abarcar el uso de contra-melodías, contrapunto<sup>3</sup> o motivos rítmico-melódicos que implican niveles de interpretación muy altos en cada músico, para lograr la intensidad dramática, la claridad de cada sección y la articulación precisa que demanda cada pieza.

Un último elemento que determina el estilo particular de cada orquesta es el cierre denominado "chan chan". En el caso de Pugliese está construido por un ataque en *forte* sobre un acorde de dominante, un silencio y un ataque en piano sobre un acorde de tónica, como se puede observar a continuación en el final del tema *La Yumba* (Pugliese, 1952, 2'm40"s):



**Figura 10.** Final de la Yumba de la parte de piano

Fuente: elaboración propia

3 En este artículo se diferencia la contramelodía del contrapunto porque el primer concepto es usado cuando hay una respuesta melódica en los silencios o notas largas de la melodía principal; mientras que, el segundo concepto, refiere al desarrollo de dos melodías diferentes e independientes que se ejecutan al mismo tiempo.

## Adaptación e interpretación del tema

### Emancipación

La pieza *Emancipación* fue compuesta alrededor de 1903 por el pianista y director de orquesta Alfredo Bevilacqua, en colaboración del pianista y compositor Antonio Polito (A. Timarni) y fue dedicada a la República de Chile en homenaje al centenario de ese país. Esta pieza fue reinterpretada por Osvaldo Pugliese y su orquesta, grabada en septiembre de 1955 bajo el sello Odeón (Pugliese, 1995).

### Forma

La adaptación orquestal formal de *Emancipación* de Bevilacqua (1955), al formato del sexteto, se distribuyó de manera que las dinámicas y la densidad de la orquesta de Osvaldo Pugliese se lograra mantener de manera fiel, por lo tanto, el *background* y las voces secundarias son interpretadas por las guitarras, tratando de igualar la masa orquestal. Por otro lado, también se puede evidenciar cómo en algunas secciones se usan las guitarras para generar mayor densidad orquestal e intentar emular la fila de bandoneones, como sucede en los compases del 3 al 8 (00'm08"s-00'm20"s). La melodía principal está a cargo del bandoneón, acompaña al unísono a la guitarra eléctrica, mientras que la acústica realiza una segunda voz con la misma figuración rítmica y acentúa con acordes los tiempos fuertes. Esto mismo se puede percibir en los compases del 49 al 54 (01'm45"s-01'm57"s).



**Figura 11.** Fragmento de la adaptación del tema *Emancipación* realizada por el sexteto de tango Makía

Fuente: elaboración propia

En el caso de Makía, el modelo de marcación de yumba es interpretado por el contrabajo, el piano y la guitarra acústica o eléctrica. El papel fundamental de las guitarras es apoyar la sonoridad tímbrica de la yumba, imitando el clúster

del piano al atacar las dos cuerdas más graves del instrumento al aire, como se puede ver en la figura 12.



**Figura 12.** Fragmento de la guitarra eléctrica en el tema *Emancipación*

Fuente: elaboración propia

El uso del tiempo variable imita el estilo de Pugliese con los cambios súbitos de tiempo en ciertas frases que se aceleran en un gesto arrebatado, como ocurre en el compás 14 (00'm29"s) y en el 23 (00'm47"s-00'm50"s) y existe un *acelerando* en la transición de la modulación a do mayor. Sin embargo, en el audio se evidencia que no se logró realizar el gesto arrebatado, al estilo de Pugliese, debido a su complejidad musical en los cambios de tiempo tan abruptos, los cuales son un reto para cualquier ensamble. Por ello, en el audio se escucha una aceleración pequeña y una figuración rítmica de la melodía más rápida, pero no el cambio de tiempo buscado por el ensamble.

En la figura 13 se aprecia en *Emancipación* los contrastes dinámicos y la búsqueda de *crescendos* en secciones muy reducidas, además del fraseo arrebatado que va hacia una dinámica de *forte* para llegar al cierre de frase. También se puede observar el manejo de las densidades y los roles instrumentales propuestos en las contra melodías, ya que el contrabajo, el piano y el violín llevan una estructura melódica más *cantabile* que empata con los acentos de la frase rítmica desarrollados por el bandoneón y las guitarras. En oposición al pasaje anterior, en las secciones de los solos de piano y violín, la densidad instrumental disminuye (01'm20"s).

El compás resaltado en rojo de la figura 14, sirve de introducción al solo de piano donde todo el ensamble marca este cambio de sección, el cual entra a un tiempo lento, súbito y con menos presencia orquestal, para que el piano pueda desarrollar a gusto su idea musical. En el solo de violín sucede algo similar, ya que todo el ensamble queda en silencio para luego, entrar con un acompañamiento en *síncopa* (03'm02"s).



Figura 13. Fragmento de la adaptación del tema *Emancipación*  
Fuente: elaboración propia



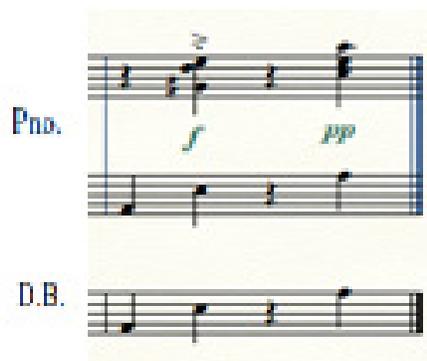
Figura 14. Fragmento del solo de piano en el tema *Emancipación*  
Fuente: elaboración propia

Figure 15 shows a musical score for a solo violin piece. The score includes staves for Violin (Vln.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The Violin part is highlighted in yellow. The Acoustic Guitar part has dynamic markings of *mp* and *p*. The Piano part has dynamic markings of *mf* and *p*. The Accordion part has a red box around a chord sequence. The Piano part has red and blue boxes around chord sequences.

**Figura 15.** Fragmento del solo de violín de la adaptación del tema *Emancipación*  
Fuente: elaboración propia

Figure 16 shows a musical score for a variation of the solo violin piece. The score includes staves for Violin (Vln.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The Violin part is highlighted in yellow. The Acoustic Guitar part has dynamic markings of *p*. The Electric Guitar and Accordion parts have a red box around a chord sequence. The Piano part has a red box around a chord sequence.

**Figura 16.** Fragmento de la variación de la adaptación del tema *Emancipación*  
Fuente: elaboración propia



**Figura 17.** Fragmento final de la parte de piano y contrabajo la adaptación del tema *Emancipación*

Fuente: elaboración propia

La adaptación también presenta los modelos de acompañamiento 3-3-2 y síncopas representativas del estilo Pugliese. Así mismo, en la variación final (03m15s), se emplea la guitarra eléctrica para doblar al bandoneón y dar la intención de solo, como ocurre en el arreglo original, mientras que el resto de instrumentos acompañan en *marcato* en cuatro.

Para finalizar la obra se emplea el tradicional “chan chan” de la orquesta de Pugliese, con el contraste dinámico de un acorde en *forte*, seguido de un silencio y la última nota en un súbito de piano.

## Estilo de orquesta de Aníbal Troilo

### Aníbal Troilo y su orquesta

Aníbal Troilo nació en 1914 en la ciudad de Buenos Aires, lugar en el que trabajó en algunos conjuntos típicos importantes de la época, entre los cuales se destacan el de Osvaldo Pugliese y Julio de Caro. A lo largo de su vida estudió con maestros como Pedro Mafia y Pedro Laurenz, de los cuales tomó varios elementos que marcaron su lenguaje como intérprete y compositor. Su orquesta debutó en 1937, se destacó porque la concepción de los arreglos era una actividad que no reposaba únicamente en el arreglista, el director o los músicos, sino que el resultado final era el fruto de un trabajo conjunto. También se menciona que dentro de la orquesta participaron grandes músicos de la época, como Astor Piazzolla, Emilio Balcarce, Julián Plaza, Orlando Goñi, José Basso y Kicho Díaz quienes, participaron como intérpretes, arreglistas y compositores.

Durante los primeros años el estilo de la orquesta se caracterizó por el uso de pulsos rápidos y ágiles, gracias a que estaba al servicio de la danza. Además,

el éxito alcanzado por la orquesta de Juan D'Arienzo había hecho que el público se familiarizara con un pulso vivaz. Sin embargo, con el paso del tiempo la velocidad del conjunto de Pichuco, como era llamado cariñosamente Troilo, se fue ralentizando, lo que dio libertad para explorar cambios tiempos fijos y fluctuantes que caracterizarían el estilo de la orquesta. Otra característica predominante de la orquesta de Troilo es la forma de frasear, que se destaca por la imitación del estilo cantado (sobre todo, tomaba como inspiración la forma de cantar de Gardel), por lo que se le daba énfasis a la sonoridad, a los matices y las dinámicas a través de la instrumentación y el juego con las densidades de la orquesta.

En el análisis del estilo de la orquesta Troilo se tuvo en cuenta la descripción de los elementos musicales encontrados en las siguientes piezas: *La Bordona* (Balcarce, 1958), *El Choclo* (Villoldo, 1952), *Prepárense* (Piazzolla, 1951), *Inspiración* (Paulos, 1943), *Quejas de Bandoneón* (Filiberto, 1958), *Contrabajando* (Troilo & Piazzolla, 1954), *Para lucirse* (Piazzolla, 1950), *Don Juan* (Podestá, 1950).

## Análisis estilístico

### Análisis del tiempo

En el estilo de la orquesta de Aníbal Troilo, como se mencionó anteriormente, se utilizan dos tipos de tiempo: el tiempo fijo y el tiempo fluctuante. Si bien, en el estilo de la orquesta de los años 40 predominaron los cambios drásticos, por la estrecha relación entre el tango y el baile y por el parecido de su estilo al de Juan D'Arienzo, quien manejaba tiempos estables y hábiles, en el tiempo fijo no se presentan cambios drásticos. En el tiempo fluctuante se presentan variaciones del pulso, no aparece en todos los arreglos, pues empezó a ser una constante a partir de las grabaciones de los años 50, cuando la orquesta de Troilo se separa del estilo de la de D'Arienzo. Al ser una orquesta que pensaba sus arreglos para un público milonguero, trataba de conservar un tiempo fijo en sus interpretaciones, sin embargo, se mantenían los *rubatos* en los solos, para sostener la musicalidad y el carácter cantado de los mismos. En el tiempo fluctuante del estilo de Troilo es característico el uso de *acelerandos* o *ritardandos*, frecuentes al final de las frases como transición de una sección a otra.

Uno de los ejemplos de tiempo fijo en el estilo de esta orquesta, es el tema *Inspiración* (Paulos, 1943), en el que hay pocas variaciones de tiempo contrastante. Se puede decir que es un tema interpretado sobre una base de pulso de 124 PPM casi en su totalidad, puesto que casi todas las frases y motivos rítmicos importantes se desarrollan bajo este pulso y, el único momento donde

esto cambia, es en el que aparecen frases melódicas con alta densidad rítmica, en las que se realiza un *ritardando* leve, para posteriormente, subirle al tiempo (0'm23"s a 0'm40"s), o en los solos, en los que hay una desaceleración del tiempo, que luego se recupera, después de la intervención solista, y así rescatar la intención de rapidez que tiene este tango (1'm06"s a 1m48"s [solo de piano] y del 2'm32"s al 3'm00"s [solo de bandoneón]).

En contraste con el ejemplo anterior, el tiempo empleado por Troilo en *El choclo* (Villoldo, 1952), es fluctuante, porque suele realizar en los finales de frase pequeños *ritardandos* que se acentúan con un cambio de acompañamiento a blancas o en algunos casos, a redondas en el contrabajo, piano y bandoneones, mientras las cuerdas hacen alguna contra melodía o colchón armónico (0'm45"s o en el 1'm10"s). De esta manera, se puede apreciar en el tema cómo el tiempo cambia, sin embargo, no es un cambio drástico de tiempo como sucedía en Pugliese, sino que, por el contrario, parece que el tiempo fluctuante obedeciera más a una especie de respiración o "coma", para darle aire y espacio a la siguiente frase.

Con base en los anteriores ejemplos, se puede decir que los temas interpretados en el estilo de la orquesta de Aníbal Troilo son la mezcla entre los dos tiempos antes mencionados. Además, uno de los recursos más usados para cambiar de sección es el *ritardando* y los cambios temporales son una herramienta importante de contraste, fundamental para comprender las versiones de la orquesta, sobre todo a partir de los años 50.

## Modelos de acompañamiento

En el estilo de Aníbal Troilo predomina la gran mayoría de modelos de marcación empleados en el tango, como las síncopas (tanto a tierra como anticipada), *marcato* a 2 y a 4, bordoneo, entre otros. Dentro de las variantes musicales del tango, Varchausky (2018) define el estilo de Aníbal Troilo como uno de los menos caprichosos y más naturales a la hora de desenvolverse, por ser mucho más cercano a lo que está escrito en la partitura. Como se mencionó anteriormente, en el estilo de Troilo es característico que abarque distintos modelos de acompañamiento alternados, con el fin de moldear una base rítmica y armónica variada, como sucede en *La Bordona* (Balcarce, 1958).

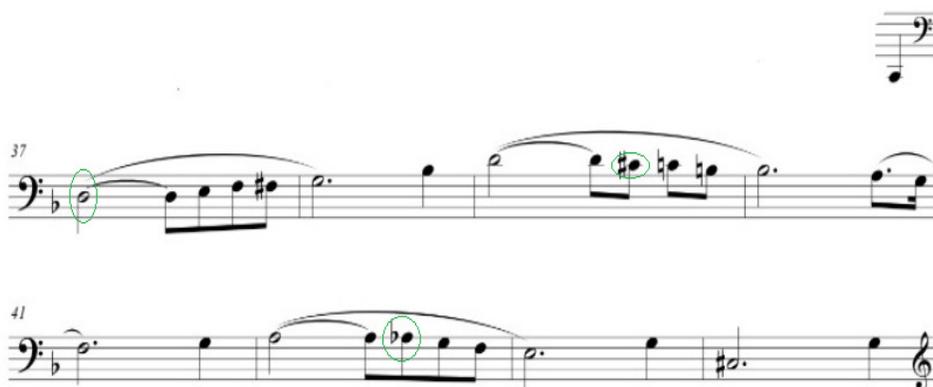
En este tema se pueden escuchar el bordoneo realizado por el piano al principio de la canción, hasta el segundo 17, donde el acompañamiento cambia y el bandoneón realiza el *marcato* en cuatro. A partir del segundo 22, la base rítmico-armónica realiza una síncopa anticipada para luego, darle paso al *marcato*

en 2, en el segundo 29. Estos cambios de acompañamiento se exponen en los primeros 30 segundos de la grabación y a lo largo del tema, los modelos rítmico-melódicos de la base se siguen alternando, lo que provoca variaciones que nutren la exposición de las melodías principales.

Otra característica en el estilo se refiere a que la fila de violines también puede acompañar las marcaciones, a diferencia de otras orquestas en la que suelen acompañar de forma melódica. De este modo, la fila realiza el acompañamiento por medio de recursos melódicos, como marcar con negras los acentos de los *marcados*, o con recursos rítmicos, generados a través de golpes de arco sobre las cuerdas o articulación *pizzicato*.

## Solos

Frente a los solos de bandoneón se puede decir que, a diferencia de los *solis* o variaciones de la fila de bandoneones, en los que se demuestra destreza y virtuosismo, los solos del instrumento hacen un contraste en forma de exposición de motivos melódicos ligados, compuestos con pocas notas. Además de esto, la frase melódica suele interpretarse con mucho *rubato*, en el que las notas estructurales de las melodías son demoradas por el intérprete. Así mismo, otros recursos usados para los solos son los adornos, que pueden presentarse en forma de arpeggios, notas de paso, cromatismos y bordaduras. En el tema *Quejas de bandoneón* (Filiberto, 1958), el solo que aparece en el minuto 1:11 de la grabación se escucha al intérprete (Troilo) '*rubatear*' la melodía escrita y alargar algunas notas de la misma, las adorna y las varía, como se puede observar en la figura 18, donde estas notas están marcadas en verde.



**Figura 18.** Transcripción del tango *Quejas de bandoneón* de Julián Hasse

Fuente: La pieza pertenece a la versión de la orquesta de Troilo grabada en 1958, por el sello Odeon (compas 37-44)

Las variaciones son un despliegue de destreza y virtuosismo técnico en el instrumento y que pueden ser interpretadas a manera de *solis* o bando-neón solo. El tiempo en estas secciones es fijo y tiende a ser más rápido que las demás secciones de la obra (aunque hay excepciones, donde la variación o parte de la variación ocurre en un tiempo más lento). Respecto a la construcción melódica de esta parte de las obras, las variaciones suelen ser modificaciones de motivos rítmicos de los temas o melodías principales. Para ejemplificar lo anterior, se mostrará en el tema principal de la obra *Don Juan* (Ponzio, 1954) y luego se presentará la variación, donde se señalará los motivos característicos del tema principal y que constituyen estructuralmente la variación.



**Figura 19.** Transcripción del tango *Don Juan*, del libro “Tango FakeBook” por Mark Wyman 2006 / Delf music

Nota: En la versión de la orquesta de Troilo de 1967 Grabada en RCA pertenece al (0’ m02”s - 0’ m20”s).

Fuente: elaboración propia

En la figura 20 el tema principal de *Don Juan* está transcrito en 2/4, aparece señalado en rojo los motivos melódicos que componen el tema, los cuales consisten en una bordadura cromática o diatónica sobre notas de los acordes de cada compás. De esta manera, se puede identificar en la variación respecto a la figura 19, pues la forma en la que las bordaduras se hacen presentes, aparece adornada con varias escalas diatónicas y dobles bordaduras.

Los solos de violín en Troilo requieren impulsividad, direccionalidad, energía, dramatismo, profundidad sonora y expresiva, así como dominio expresivo en los diferentes y repentinos cambios de registro e intensidad. Algunos recursos expresivos en el violín, dentro del estilo, se desarrollan a través de técnicas como el *pizzicato*, los sonidos rasgados producidos por el tratamiento del arco, el uso de *vibrato* amplio para producir dramatismo, el contraste del registro bajo (denso y profundo) con el registro agudo (brillante y enérgico), el uso de *glissan-*



darle más fuerza a las dinámicas. El manejo orquestal estuvo completamente ligado al dinámico, de manera que: a menor densidad instrumental, hay más apoyo a la dinámica piano y, a mayor densidad, se refuerza la dinámica *forte*. La orquesta también combinó variaciones de dinámica y densidad para dar más posibilidades y riqueza sonora que sobresalen en el estilo. Además, los elementos mencionados también están presentados a manera de apoyo de las melodías, por lo que, en los solos, aunque haya gran densidad se busca resaltar al instrumento solista y que el resto de la orquesta funcione como base en las dinámicas bajas.

En el tema *Prepárense* (Piazzolla, 1951) se puede evidenciar la importancia de la densidad y las dinámicas para generar contraste en la pieza. Por ejemplo, en el segundo 18 hay una entrada de bandoneones que aumenta la densidad orquestal y apoya la dinámica *forte* que se había desarrollado desde el inicio del tema; más adelante, en el segundo 30 al segundo 34, la línea de los bajos (tanto del contrabajo, como del piano) desaparece y el resto de la orquesta realiza una dinámica piano para dar paso a una nueva frase. Otra forma de contraste con respecto a la densidad y la dinámica, es la combinación entre ambos elementos, pues no siempre hay un piano cuando la densidad es baja. Un ejemplo de ello se da entre el minuto 1' segundo 12" hasta el minuto 1' segundo 16", donde, a pesar de solo haber una línea de bajo, *pizzicato* en violines y voces medias del bandoneón, logra mantener la dinámica *forte* cuando entra al *tutti* posterior. Cabe resaltar que muchos de los cambios son apoyados por los diferentes modelos de marcación antes mencionados, que generan un conjunto amplio de elementos que componen el estilo orquestal de la agrupación y su director.

Dentro de la orquestación también se resalta el uso de técnicas instrumentales que aportan a la construcción de la sonoridad del grupo. Muchas de estas técnicas pueden apreciarse en el tema *Para lucirse* (Piazzolla, 1950), en el que se destacan: adornos y voces secundarias en el bandoneón (1'm17"s al 1'm25"s); *pizzicato* de cuerdas (1'm50"s al 2'm04"s) y exploración del registro bajo del violín para unirse al acompañamiento (0'm53"s al 1'm00"s); solos para los violonchelos y violas dentro de la orquesta (2'm46"s); acordes en cambios de octava con la mano derecha en el piano (3'm02"s al 3'm17"s); y uso de arco y *pizzicato* en el contrabajo (arco al principio del tema y *pizzicato* en el solo de piano, a partir del 1'm04"s). Dentro del estilo es común que en el contrabajo se alterne entre arco y *pizzicato*, o viceversa, además del uso de arrastres. Así mismo, este se une a la línea melódica en los *tuttis* orquestales. En general, el contrabajo tiene más participación melódica, que le da un toque distintivo y variado al instrumento, en relación al estilo de Pugliese y D'Arienzo.

Los finales o “chan chan” en el estilo de la orquesta de Aníbal Troilo son interpretados como dos negras en el segundo y tercer tiempo del último compás, en los que la negra del segundo tiempo, tiene dinámica *forte* y acento y la que le sigue, tiene dinámica piano con *staccato*, como se ilustra en la figura 21.



**Figura 21.** Ejemplo de final típico en el estilo de Aníbal Troilo

Fuente: elaboración propia

## Adaptación e interpretación de Contrabajando (Makía, 2020)

La pieza *Contrabajando* (Troilo, 2018) fue compuesta en 1954 en colaboración entre Troilo y Piazzolla, está dedicada al contrabajista Kicho Díaz, quien fue una de las mayores influencias en dicha orquesta, tanto en el desarrollo de su estilo como en su evolución. Esta pieza se compuso durante un arduo periodo de transición en el desarrollo compositivo de Astor Piazzolla, en el que conjugó sus conocimientos académicos (permeados por Bach, Bartók, Stravinsky y el Jazz) con la influencia del tango tradicional impartido por Troilo.

Una de las mayores preocupaciones de Troilo era que su música continuara sirviendo al propósito del baile, es por esto que *Contrabajando* presenta una direccionalidad rítmica y melódica en función de la danza.

### Forma

Para desarrollar el arreglo y la adaptación de *Contrabajando* al formato del sexteto Makía, se organizaron las voces transcritas del arreglo original para no perder la sensación de densidad orquestal de la agrupación de Troilo. De esta manera, se adaptó al ensamble la textura orquestal de la fila de violines y bandoneones, haciendo uso de acompañamientos en redondas como colchón armónico, contra melodías y melodías rítmicas en las guitarra acústica y eléctrica. Con esta intención fue que se adicionó otra guitarra eléctrica para reforzar las secciones con *pizzicatos*, realizados por las cuerdas en la versión de Aníbal Troilo, interpretada en formato de septeto.

Es importante señalar que la tonalidad de la obra está en re menor, sin embargo, en la grabación de la orquesta de Troilo pareciese que está en mi bemol, la explicación de esto es debido a que la afinación del bandoneón para esa época solía estar más alta que la afinación empleada en la actualidad. El registro y las digitaciones del bandoneón son elementos que conllevan a afirmar que la tonalidad de la pieza está en re menor, pues esta tonalidad es una de las más cómodas para este instrumento, razón por la que es muy común encontrar una gran cantidad de tangos tradicionales en esa tonalidad.

En la interpretación de la obra se mantuvo los cambios de tiempo de la versión de la orquesta de Troilo, los cuales tienden a ser orgánicos, pues en cada cambio de sección se preparan con *ritardandos* o *acelerandos*. Estos cambios de velocidad pueden realizarse por todo el ensamble o si la sección que sigue lleva a un solo instrumental, el solista puede proponer el desarrollo de su melodía en una velocidad más tranquila. Sin embargo, debido a la dificultad técnica de algunas secciones, se interpretó la pieza a un tiempo más bajo que la grabación de Troilo.

Algunas dinámicas de la orquesta de Troilo están propuestas desde la orquestación, de esta forma se construyeron las dinámicas teniendo en cuenta las sonoridades tímbricas de cada instrumento. Por ello, se buscó usar los instrumentos armónicos como las guitarras para mantener la intención de densidad expuesta en la interpretación original de la orquesta.

**Tabla 3.** Descripción formal de la grabación de Contrabajando, de Troilo & Piazzolla (1954)

A	B	C	A1	B1	C1	Coda
<p><b>0:00 – 0:08</b> Frase inicial por el contrabajo.</p> <p><b>0:08 – 0:15:</b> Reexposición en fila de violines.</p> <p><b>0:15 – 0:24:</b> tutti y marcato.</p> <p><b>0:24 – 0:32:</b> frase inicial en la sección de bandoneones.</p>	<p><b>0:34 – 0:52:</b> Solo de la fila de bandoneones.</p> <p>Acompañamiento del resto de la orquesta.</p>	<p><b>0:52 – 1:08:</b> Frase expuesta a manera de pregunta–respuesta, donde la orquesta le responde al contrabajo.</p> <p><b>1:08 – 1:18:</b> Frase contrastante donde aparece un arreatado y un tutti orquestal.</p>	<p><b>1:18 – 1:33:</b> Frase inicial por el contrabajo, acompañada por violines y reexposición por bandoneones.</p> <p><b>1:33 – 1:50:</b> Variación en forma de pregunta–respuesta entre el contrabajo y la orquesta y, frase inicial por violines.</p>	<p><b>1:50 – 2:12:</b> Solo de contrabajo.</p> <p>Acompañamiento del resto de la orquesta.</p>	<p><b>2:12 – 2:27:</b> Variación entre contrabajo y sección de bandoneones sobre la misma armonía de “d menor”.</p> <p><b>2:27 – 2:37:</b> Frase contrastante donde aparece un arreatado y un tutti orquestal.</p>	<p><b>2:38 – 2:48:</b> Coda.</p>

Nota. Versión grabada por Orquesta de Aníbal Troilo. Buenos Aires, Argentina: T.K.  
Fuente: elaboración propia

En algunos casos, como en la frase "A" y sus posteriores apariciones en el tema, el grupo buscó que las articulaciones en cada exposición de dicha frase fuesen similares, por lo que se intentó imitar los arcos o intenciones instrumentales para sonar parecido a lo interpretado por el contrabajo (0m01s-20s). Mientras que, en los dos *tuttis* melódicos que aparecen en la pieza y que tienen un carácter arrebatado, se buscó escoger dos tipos de fraseo específicos para cada uno, con el fin de lograr una unidad sonora (01'm17"s y 02'm48"s). En el acompañamiento se destaca el uso del *marcato* en cuatro cuando hay dinámica *forte* y el uso de síncopas en los solos, que acompañan fielmente y que, se puede apreciar en la grabación de la orquesta original.

Dentro del formato se buscó apoyar los *marcados* con las guitarras acústicas y con las guitarras eléctricas se buscó crear una textura homogénea respecto a los demás instrumentos, por lo que se imitaron las articulaciones dentro de las frases, como el uso de *palm mute*, al mismo tiempo que el violín y la guitarra acústica realizan *pizzicato* (01'm30"s), como se puede observar en la figura 22. En otras secciones también se usó el potenciómetro de volumen de la guitarra para simular un efecto de retraso en algunas frases (02m07s) y un pedal de expresión para apoyar las notas largas del violín. Respecto a la guitarra acústica, en algunas secciones melódicas se realizó la imitación de las articulaciones para apoyar al contrabajo (01'm:02"s) con el timbre logrado con la presión ejercida, sobre las cuerdas, por la yema del pulgar de la mano derecha que, dobla la línea del bajo en la sección de la variación.

The image shows a musical score fragment for three instruments: Violín, Guit. Acu. (Acoustic Guitar), and Guit. Ele. (Electric Guitar). The Violín part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking above it. The Guit. Acu. and Guit. Ele. parts are written on two staves with a treble clef and a key signature of one flat. Both guitar parts feature a melodic line with a 'pizz.' marking above it. The Guit. Ele. part also has a 'pizz.' marking below it. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

**Figura 22.** Fragmento de la adaptación de *Contrabajando* del sexteto

Fuente: Makía (2020)



**Figura 23.** Fragmento de la parte de piano de la adaptación de *Contrabajando*, compas 53 al 58

Fuente: elaboración propia

En *Contrabajando* un recurso del piano es el uso de las campanas, es decir, notas en el registro agudo del instrumento. En el caso de esta obra, este elemento aparece para acompañar y agregar una nueva sonoridad a la reexposición del tema principal, como se muestra en la figura 23, en la que se encierran las campanas en rojo, con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda se realizan los arpegios, junto con el contrabajo.

En el estilo de Troilo es común encontrar *solis* de bandoneón, por lo que la fila hace que las líneas melódicas tengan bastante fuerza sonora. Para solventar la falta de la fila de bandoneones en el ensamble Makía, se decidió bajar en algunas secciones, la densidad orquestal del formato y, a su vez, se exageró la dinámica piano para hacer que el bandoneón sobresalga, como sucede en el 0'm40"s. Por otro lado, hay frases en las que se dobla la voz del bandoneón (1'm26"s de la grabación original, compás 45 de la adaptación), donde la guitarra acústica y eléctrica se le unen para apoyar el *solis*.

En cuanto a la variación de este tema, en la grabación de la orquesta original de nuevo participa la fila de bandoneones en sus registros agudo y grave, junto con el contrabajo, por lo que en la adaptación de la agrupación Makía se decidió repartir las voces de la siguiente manera: cuando el bandoneón interpreta las partes de la variación en registro agudo, su voz es doblada por la guitarra eléctrica y cuando está en registro grave, lo dobla el contrabajo y la guitarra acústica (2'm27"s).

En el tema y en la adaptación del contrabajo se destacan varios aspectos: el primero es el protagonismo melódico, pues es el instrumento principal de la pieza presenta las melodías principales, alternando frases rítmicas y melódicas en el instrumento. Otro aspecto importante es que tiene varias secciones de

solo (01'm45"s) y es doblado por la guitarra acústica (01'm02"s) para apoyar el timbre y peso de la sección melódica. En medio de la interpretación el instrumentista está cambiando constantemente de arco a *pizzicato*, como sucede después de la presentación del tema inicial, donde acompaña por medio de *pizzicato* al violín (0'm09"s). Esto también sucede en la interpretación del *marcato*, que en ciertos momentos se realiza con arco (0'm52"s).

## Estilo de la orquesta de Juan D'Arienzo

### Juan D'Arienzo y su orquesta

El inicio de la carrera musical de Juan D'Arienzo y su orquesta se remonta al año de 1928, cuando Alfredo Amendola, cuñado de su padre y dueño de sello Electra, le propuso conformar una orquesta con la finalidad de grabar en su empresa. Esta primera formación estaba compuesta por 3 bandoneones, 3 violines, piano y contrabajo. El grupo grabó alrededor de 44 temas y fueron conocidos como *Juan D'Arienzo y los Siete Ases de Tango*. Sin embargo, el grupo solo duró año. Durante 1934 a 1939, D'Arienzo ejerció de nuevo como director de una nueva formación de su orquesta, se presentó en la radio *El mundo* y comenzó su etapa musical para el sello discográfico RCA Victor. En este tiempo se realizaron 116 grabaciones y en el mes de diciembre de 1935, Rodolfo Biagi se integró como pianista, dando inicio al clásico estilo de la orquesta de D'Arienzo.

Biagi fue un pianista destacado que había tocado con Juan Canaro y Juan Bautista Guido y al momento de incorporarse a la orquesta significó un cambio de compás dentro de la misma, volviendo al dos por cuarto alegre y juguetón tan característico de aquellos primeros tangos. En 1938, Biagi abandonó la agrupación para poder conformar su propia orquesta, sin embargo, el sonido de D'Arienzo ya se encontraba definido, consolidando la práctica del baile dentro de este género por su marcación de compás y dando pie a numerosas orquestas que replicaban su estilo. Por otro lado, según Varchausky, su orquesta se encargó en determinar el formato de orquesta típica, conformado por 5 bandoneones, 5 violines, piano y contrabajo.

Para evidenciar el estilo de la orquesta de Juan D'Arienzo se hará uso de las mismas categorías ya usadas en los anteriores estilos. Así mismo, los temas analizados para ilustrar los elementos estilísticos de esta orquesta, fueron: *Nueve de Julio* (Padula, 1950), *A Media Luz* (Donato, 1963), *Canaro en París* (Cal-

darella & Scarpino, 1950), *Don Juan* (Podestá, 1950), *El Marne* (Arolas, 1953), *La Cumparsita* (Rodríguez, 1951), *Loca* (Viérgol y Jové, 1955) y *Julie* (Alessio & Lazzari, 1957).

## Análisis estilístico

### Análisis del tiempo

El tipo de tiempo predominante del estilo de D'Arienzo es el tiempo fijo, el cual no fluctúa o cambia de manera notoria a lo largo de sus obras, es decir, no hay *ritardandos* ni *acelerandos* como sucede en los otros dos estilos analizados. La razón de ello se puede encontrar en el contexto cultural y social en el que se desarrolló esta agrupación, ya que la música realizada por esta orquesta fue pensada principalmente para el baile. En consonancia con lo anterior, se puede encontrar en la mayoría de sus interpretaciones instrumentales, tiempos de carácter vivaz y no tan lentos, lo cual es un elemento esencial para incitar a la danza como sucede en los temas: *A media luz* (Donato, 1963), *Don Juan* (Podestá, 1950) o *El marme* (Arolas, 1954).

### Modelos de acompañamiento

La orquesta de D'Arienzo no maneja mucha variedad de modelos de acompañamiento, sus principales formas de marcación son el *marcato* en cuatro, junto a las síncopas. La razón principal es que estas dos maneras de acompañar ayudan a mantener la velocidad y la sensación de que el tiempo no fluctúa. Dentro del *marcato* en cuatro aparecen tres variaciones: la primera es acentuando cuatro pulsos del compás con la misma articulación y dinámica, apreciada en el comienzo de *Canaro en París* (Caldarella & Scarpino, 1950, 0'm08"s); la segunda, es acentuando los tiempos uno y tres, escuchado en el tema *A media luz* (Donato, 1963, 0'm"21-0'm"22); y la última, es invirtiendo la acentuación de los tiempos fuertes a los débiles, es decir, destacando los pulsos dos o cuatro, sin embargo, esta forma de realizar el *marcato* es más un ornamento, por lo cual es común escucharlo únicamente en uno o dos compases seguidos como en la obra *El Marne*, que acentúa por dos compases el cuarto tiempo del compás (Arolas, 1953, 1'm35"s-1'm38"s), o en *Canaro en París*, en el minuto 1:37.

Frente al modelo de acompañamiento de síncopa empleado por D'Arienzo, se puede decir que predominan las síncopas a tierra sobre las síncopas anticipadas, aunque usa estos dos recursos en sus interpretaciones. Como varia-

ción a esta forma de acompañar, utiliza las síncopas a tierra sucesivas como se puede escuchar en *Nueve de julio* (Padula, 1950, 1'm28"s-1'm33"s). También, cabe señalar que cuando se usa este ritmo, suele ser seguido por un compás de transición con notas largas y ligadas por parte de la sección de cuerdas frotadas junto a un adorno por parte del piano como sucede en *A media Luz* (Donato, 1963, 0'm"12s-0'm26"s) y *Loca* (Viérgol y Jové, 1955, 0'm49"s-0'm55"s).

La manera característica de interpretar el *marcato* en cuatro y las síncopas se da con el contrabajo, quien da una sonoridad específica al estilo de la orquesta de D'Arienzo. El contrabajo se caracteriza por el uso predominante del *pizzicato* y crear un efecto percusivo de manera constante. La articulación da como resultado un constante *staccato*, que es reforzado por el piano. La unidad entre contrabajo, piano y bandoneones genera una sonoridad robusta y compacta en la línea de acompañamiento. A nivel técnico, este *pizzicato* se ejecuta de una manera equivalente al *pizzicato* de Bartók, el cual se crea pulsando la cuerda de manera que, en el rebote, esta golpeé la *tastiera* y produzca un sonido seco y un timbre adicional al sonido melódico. Dicho efecto es llamado también *slap bass* y es usado en otros géneros como el jazz.

## Solos

Uno de los elementos estructurales dentro del estilo de D'Arienzo es el manejo de los solos de violín y piano. En el caso del primero, se caracteriza por estar escrito dentro de un registro grave, con un *vibrato* profundo, usualmente para ser ejecutado en la cuerda sol, pues busca una sonoridad opaca dentro del timbre del instrumento. Los solos se realizan en su mayoría, después de una frase orquestal que concluye en una cadencia de V-I como se puede ver en la transcripción (figura 24) del primer solo de violín de la obra *Nueve de julio* de la versión de 1950 (Padula, 1950, 0'ms57"s). En dicho ejemplo, no sólo se puede visualizar dicha cadencia, sino que también se puede dar cuenta del registro escogido por la orquesta de D'Arienzo.

La orquesta propone dos solos en esta pieza: uno que va después de la exposición del tema principal y otro al final. En ocasiones esta segunda intervención del violín se desarrolla entre el final de la melodía principal y la variación del bandoneón, como se puede apreciar en el minuto 1:42 de la obra citada anteriormente. Cabe resaltar que estos solos son acompañados por la línea de bandoneones, piano y contrabajo de una forma más rítmica y corta, en la que no se incluye la sección de cuerdas frotadas.

**Figura 24.** Transcripción de solo de violín del tema *Nueve de julio*

Fuente: elaboración propia

En la mayoría de los casos, los solos de piano se desarrollan después del solo de violín y la melodía en forma de *tutti orquestal*. Estos solos están contruidos de una forma similar a las melodías principales, presentan algunas variaciones melódicas, en las que se agregan arpeggios, subdivisiones de semicorcheas y tresillos de semicorcheas. Además, se interpretan en octavas, mientras que la orquesta acompaña con un *marcato* a cuatro. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en temas como *La Cumparsita* (Rodríguez, 1951, 1'm30"s-1m'38"s) y en *Canaro en París* (Caldarella & Scarpino, 1950, 0'm55s-1'm13"s), donde se muestran las variaciones melódicas realizadas por los solos de piano.

En la orquesta de D'Arienzo los solos de bandoneón no son predominantes, en su lugar, se ejecutan principalmente en forma de *solis*, en los que se evidencia el virtuosismo en la ejecución grupal. Esto será explicado en el apartado orquestal.

## Orquestación

El estilo de la orquesta de D'Arienzo se caracteriza por establecer roles instrumentales bien definidos, los cuales se conforman de la siguiente manera.: los violines se encargan de llevar las melodías principales y secundarias, los bandoneones realizan el acompañamiento y ejecutan melodías rítmicas y melódicas y por último, el contrabajo y el piano llevan el acompañamiento ritmo-armónico. La orquesta de D'Arienzo no presenta mucho desarrollo armónico y melódico dentro del género, por lo cual no se hará un énfasis profundo del tema.

En las características orquestales del estilo de Juan D'Arienzo es necesario mencionar, como se advertía previamente, el manejo del bandoneón y los roles

que cumple dentro de la orquesta. El bandoneón alterna entre roles armónicos de acompañamiento y roles melódicos. En el primer caso, este instrumento por general acompaña mediante el uso del *marcato* en cuatro, acentuando cada uno de los pulsos con la misma intensidad y en *staccato*. Tiende a iniciar el acompañamiento con una dinámica en piano, la cual va creciendo a lo largo de la frase y finaliza con un gran acento en *forte*. De igual forma, se hace uso de síncopas a tierra, anticipadas y dobles síncopas. En el segundo caso, el instrumento alterna entre melodías rítmicas y melódicas: las rítmicas se caracterizan por tocar una línea melódica que se sobrepone al acompañamiento que ejecuta el piano y el contrabajo, por medio de una articulación en *staccato* y una dinámica variada. Un ejemplo de ello se encuentra en el tango *Don Juan* (Podestá, 1950, 0'm51"s). El carácter melódico se caracteriza por el uso de *solis* instrumentales dentro de la fila de bandoneones, empleando en su mayoría en las variaciones de las obras que tienden a estar divididas por voces, comparten el mismo ritmo y direccionalidad, y dan la sensación de que se está ejecutando en un solo instrumento. También es importante destacar que el *tutti* en la sección de los bandoneones podía desarrollarse dependiendo del registro de la melodía en ambas manos, doblando unísonos o en octavas.

El violín cumple el rol melódico dentro de la orquesta, ya sea ejecutando las melodías principales o secundarias dentro de una obra. En primer lugar, las melodías interpretadas por el violín pueden ser ejecutadas solo por la fila de este instrumento o acompañando por el bandoneón, este último suele aparecer cuando la melodía principal es acompañada por el piano. Por otra parte, la fila de violines ejecuta en ocasiones *tuttis* instrumentales, estableciendo un colchón armónico a la melodía principal. Por otra parte, se evidencia un uso frecuente de *glissandos*, ejecución en *legato* y golpes de arco cortos al talón, para producir efectos percusivos.

El contrabajo y el piano cumplen con el rol rítmico-armónico. El piano suele ejecutar pequeños fragmentos melódicos entre compases que generan un efecto conocido como campanas. Este efecto suele ser ejecutado en el registro agudo del instrumento con un carácter percusivo y se puede encontrar en *Loca* (Viérgol y Jové, 1955, 0'm50"s). El piano acompaña los *solis* de los bandoneones con contra melodías.

En el contrabajo es característico el uso de *pizzicato* al momento de ejecutar los modelos de marcación, tocando las cuerdas del instrumento de tal forma que golpean la *tastiera* y produzcan un golpe en seco.

Respecto al manejo dinámico, la orquesta de D'Arienzo se identifica por el uso de dinámicas súbitas en las secciones de solos, con la finalidad de conseguir una mayor expresividad por parte del solista. También se pueden dar

progresivamente *crescendos* de textura, a partir de un pasaje realizado por un instrumento (solo) al que se van sumando las demás secciones de la orquesta para llegar a un *tutti orquestal*. Los *crescendos* son utilizados para sugerir tensiones dentro de las líneas melódicas, evidenciando los puntos de llegada o clímax de una sección. De igual modo, la orquesta ejecuta *sforzandos* de forma exhaustiva en notas y acordes que se encuentren en contratiempo, para acentuaciones rítmicas imprevistas.

En síntesis, la orquesta empleó formas premeditadas en el inicio y el final de sus obras. El comienzo de un tango dentro del estilo de D'Arienzo puede ser de dos formas: con un *levare* rítmico por parte de los bandoneones desarrollando la línea melódica, o por una anacrusa del piano, el cual hace una cadencia V-I en el cuarto y primer pulso. En relación al final, se suele terminar con una cadencia V-I entre el tiempo dos y tres con dinámica *forte* en ambos acordes.

### Adaptación e Interpretación de Loca

La canción *Loca* nació en 1922, con la letra de Antonio Viérgol y la música compuesta por Manuel Jovés (español nacionalizado en Argentina desde los 25 años aproximadamente), quien también compuso cuplés, valeses, zambas y pasodobles.

Esta obra fue interpretada, posteriormente, por cantores como Gardel y directores de orquesta como Roberto Firpo. También fue llevada a la orquesta de D'Arienzo, quien imprimió su toque personal con secciones mucho más rítmicas, así como variaciones y dinámicas propias de su estilo (ver tabla 4).

### Decisiones orquestales

Para realizar la adaptación de la versión de *Loca*, de la orquesta de Juan D'Arienzo, al sexteto de tango Makía, se transcribió el piano, el contrabajo, el violín y el bandoneón. Se logró establecer que la fila bandoneones es la que genera mayor densidad orquestal, por lo cual se decidió que las dos guitarras apoyarían los roles empleados en el bandoneón durante gran parte del tema. Esto se logró por medio de la ejecución de segundas voces, creadas con notas del acorde de cada pasaje y con la misma rítmica que la línea melódica principal, lo que permitió engrosar las líneas del bandoneón al trasladar el protagonismo característico de la fila de bandoneones de la orquesta de D'Arienzo, al sexteto Makía. Sin embargo, se decidió que, en algunas secciones, como en el tema A, la guitarra acústica apoyaría las contra melodías del piano, mientras que la guitarra eléctrica doblaría algunas de las melodías del violín.

**Tabla 4.** Descripción formal de la grabación de *Loca*

A	B	C	A1	B1
<p><b>0:00-0:15:</b> Tema A interpretado por fila de bandoneones y violines con una contramelodía de piano.</p> <p><b>0:00-0:30:</b> Tema A expuesto por fila de bandoneones.</p>	<p><b>0:30-0:50:</b> Melodía carácter rítmico por fila de bandoneón y violines.</p> <p><b>0:51-0:55:</b> Melodía con carácter melódico fila de violines.</p> <p><b>0:55-1:00</b> Melodía carácter rítmico, fila de bandoneones.</p>	<p><b>1:00-1:02:</b> Puente en tresillos hacia la primera nota de la primera frase del tema C.</p> <p><b>1:02-1:10:</b> Motivo melódico por fila de violines y bandoneones y luego, solo de violines</p> <p><b>1:10-1:15:</b> melodía de carácter rítmico fila de bandoneones y contrapunto melódico de violín.</p> <p><b>1:15-1:32:</b> Puente en semicorcheas para repetir la sección.</p>	<p><b>1:32-1:46:</b> Tema A interpretado por fila de bandoneones y violines con una contramelodía de piano.</p> <p><b>1:46-1:58:</b> Solo de piano sobre la segunda frase de la parte A, con fraseo abierto, con figuración rítmica más espaciada.</p>	<p><b>2:02-2:23:</b> Solo de violín sobre melodía de carácter rítmico de la fila de bandoneones.</p> <p><b>2:23-2:27:</b> Melodía con carácter melódico, fila de violines y bandoneones.</p> <p><b>2:27-2:32:</b> Variación como <i>solis</i> de fila de bandoneones sobre los últimos 3 compases de la parte B</p> <p><b>2:32-2:34:</b> Final i-V7-i con dinámica <i>forte</i> en la dominante y la resolución.</p>

Nota. Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo.

Fuente: Viergol y Jove (1955)

Ahora bien, la orquesta de D'Arienzo presenta de manera recurrente cambios súbitos en sus dinámicas, delimitando algunos motivos, semifrases y frases. En este punto el ensamble Makía buscó usar cambios de dinámicas escalonados por cada motivo en las secciones rítmicas y cambios progresivos en las secciones melódicas como se puede apreciar en el segmento de la parte de bandoneón (0'm29"s) en la figura 25.

**Figura 25.** Parte de Bandoneón en la adaptación de *Loca*

Fuente: elaboración propia



**Figura 26.** Fragmento del tema principal de *Loca*

Fuente: elaboración propia

En estas secciones también se usaron *crescendos* desde el inicio de frase hasta el final, para hacer los últimos acordes en *forte* y terminar con un acento que conectara la frase siguiente. Se encontró que el punto de contacto del arco varía en la ejecución del contrabajo: es más sutil la sonoridad hacia el diapasón o más brillante y rústica hacia el puente, dependiendo de la dinámica que requiera determinado pasaje. En términos del *pizzicato*, se intercala la intensidad con la que se hace vibrar la cuerda, ya sea estirándola con el dedo hacia un lado o tirando un poco hacia arriba. Ambas técnicas logran graduar el volumen de las secciones y crear el efecto percutido del choque de la cuerda contra la madera y de los dedos contra el diapasón.



**Figura 27.** Fragmento de la parte de piano de la adaptación del tema *Loca*

Nota. Otra forma de acompañamiento a destacar en este tema es el uso síncopas anticipadas sobre el Im (Mi menor) y el V (Si7).

Fuente: elaboración propia



**Figura 28.** Fragmento de la parte de piano de la adaptación del tema *Loca*.

Fuente: elaboración propia

A musical score for Violin and Piano, measures 1-6. The music is in 4/4 time and G major. The Violin part (top staff) features a melody with various dynamics including *ff*, *f*, and *mp*. The Piano part (bottom staff) features a complex accompaniment with arpeggiated chords and a steady eighth-note bass line, marked with *mf* dynamics.

**Figura 29.** Fragmento de la parte de piano de la adaptación de *Loca*, compás 1 a 6

Fuente: elaboración propia

Resulta ser de suma importancia trasladar al sexteto la sonoridad robusta de la fila de bandoneones presente en el estilo de fraseo de D'Arienzo. Dicha sonoridad se logró imitando la ejecución melódica del bandoneón con el timbre de las guitarras, al replicar las apoyaturas presentes al inicio de cada frase, así como la articulación en *stacato* y sus acentos, como se puede escuchar en el 1'm26"s.

En el acompañamiento se hace uso de dos grandes modelos de marcación, junto con algunas variaciones usadas por D'Arienzo: el *marcato* en cuatro y la síncoa. Este rol instrumental es ejecutado principalmente por el piano y el contrabajo, a excepción del solo de piano, donde el bandoneón junto a la guitarra acústica y el contrabajo son quienes realizan el acompañamiento. El violín también realiza el *marcato* en cuatro, con un efecto percutido que suena como un chasquido, donde los cuatro pulsos del compás suenan igual (0'm38"s). En el caso concreto del piano se ejecuta el *marcato*, cambiando los acordes de disposición o de octava en la mano derecha, mientras que la mano izquierda sigue la línea del contrabajo, con notas del acorde en forma de arpeggio.

El uso de melodías secundarias y campanas decoran las melodías principales. En el primer caso se realiza en forma de motivos melódicos que se eje-

cutan por octavas en el registro agudo con la mano derecha y se octava en el registro medio con la mano izquierda (00m03s); y en el segundo, se interpretan notas del acorde en un registro agudo del piano (01'm34"s), figura 30.



**Figura 30.** Fragmento de la parte de piano de la adaptación de *Loca*  
Fuente: elaboración propia

El contrabajo se ejecuta todo el tiempo en *pizzicato* y este va a la par con la mano izquierda del piano, al igual que varía entre el *marcato* en 4 y la síncopa, deteniendo momentáneamente el acompañamiento cuando aparecen los *tuttis orquestales*.

En cuanto a los solos de violín y piano, se puede decir que tienen cierta variedad en los fraseos, sobre todo en los fraseos cerrados, en los que se alargan las notas de los pulsos fuertes y se subdividen en pulsos débiles, además de usar tresillos en melodías, como se puede ver en el solo de piano, figura 31.



**Figura 31.** Fragmento del solo de la parte de piano de la adaptación de *Loca*  
Fuente: elaboración propia

Esta sección se presenta el solo como variaciones de la melodía principal de la obra. Se ejecuta haciendo uso del mismo recurso interpretativo de las melodías secundarias, es decir, que se realiza en octavas y en el registro medio agudo del instrumento, por lo que las dos manos tocan la misma melodía con pequeñas variaciones de fraseo y/o intención.

El solo de violín está escrito en un registro grave para ser ejecutado en la cuerda sol, ya que se busca una sonoridad pastosa y un movimiento activo de la mano izquierda con los *glissandos* y el *vibrato*, como se puede observar en la figura 32.



**Figura 32.** Fragmento del solo de la parte de violín de la adaptación de *Loca*

Fuente: elaboración propia

**Figura 33.** Fragmento de la variación realizada en la adaptación del tema *Loca*

Fuente: elaboración propia

Por último, se adaptó la variación final de la fila de bandoneones como un *tutti* entre guitarras y bandoneón, donde la guitarra acústica octava la melodía principal y la eléctrica realiza una segunda voz construida con un intervalo de cuarta superior. Para lograr la unidad que caracteriza a los *solis* de bandoneón en el estilo de D'Arienzo, se buscó una articulación corta, por parte del bandoneonista, para lograr ensamblarse con los ataques cortos que realizan las guitarras, dada la particularidad tímbrica de estas (02'm28"s).

## Conclusiones

■ Una manera de abordar metodológicamente los estilos es por medio de actividades como la transcripción y el análisis musical, aunque lo ideal es poder tener interacción con músicos de tango para solucionar problemas técnicos o de forma. Sin embargo, con la transcripción y el análisis musical se pudo distinguir los rasgos particulares de cada orquesta, tanto en el sentido macro, con los modelos de acompañamiento y, a nivel micro, desde cada rol instrumental.

En la adaptación de las diferentes obras al formato de Makía, con dos y tres guitarras, se presentó el reto de escoger los roles para cada guitarra con el objetivo de recrear los estilos, como resultado encontramos que las melodías rítmicas están más presentes en los estilos de Pugliese y D'Arienzo y con ellas, se logró generar el efecto de masa orquestal (armonía a varias voces), esto es posiblemente porque los pasajes, que suelen estar en el bandoneón, tienen una intención dinámica pequeña, es decir, casi percutida y poco sonora, sin embargo, es determinante al momento de realizar una interpretación fidedigna. Las guitarras también fueron bastante efectivas en roles de acompañantes con armonía en *marcato*, rol que, por lo general, asume un segundo bandoneón en su mano izquierda, pero al momento de apoyar partes de carácter melódico, que llegan a tener el bandoneón o el violín, se quedan un poco cortas si lo que se busca es generar una masa orquestal, quizás, por la cualidad tímbrica e interpretativa de estos instrumentos. Esto quiere decir que, hay obras que por su manejo tímbrico plantean serios retos a la hora de adaptarlas al sexteto. Estos retos pueden motivar al arreglista a encontrar una solución diferente que mantenga un cierto margen de flexibilidad en el diseño de la adaptación o arreglo, respetando los roles instrumentales, las articulaciones y las intenciones gestuales.

También se concluyó que la intención de Makía fue proponer una sonoridad nueva a partir de la experimentación, sobre todo en las dos guitarras. Además, esta sonoridad experimental se construyó desde lo tradicional, desde las referencias históricas del tango que se encontraron gracias a la metodología de trabajo del semillero "Musicología Popular", de la Universidad Francisco José de Caldas y que tienen que ver como parte de la propuesta sonora buscada por el ensamble.

Por último, la experiencia de haber grabado estos temas dejó ver elementos muy importantes para desarrollar criterios interpretativos como el carácter al momento de grabar o cómo se interpreta la pieza desde cada rol instrumental, así como la seguridad en la ejecución visible de parámetros como la afinación, la precisión rítmica, el sonido claro y la intención en conjunto del ensamble.

Referencias

- Alessio, E. & Lazzari, C. (1957). *Julie* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo].
- Alessio, E. & Lazzari, C. (1958). *Julie* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Arolas, E. (1945). *Derecho Viejo* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Arolas, E. (1953). *El Marne* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo].
- Balcarce, E. (1952). *Si sos brujo* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Balcarce, E. (1958). *La Bordona* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Odeón. <https://open.spotify.com/intles/track/0GCGBWUseyuTCGdsfgTljl?si=1e774629a8794cf2&nd=1&dl-si=23085e5ac2834d32>
- Bardi, A. (1959). *Gallo ciego* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo xxi*. Siglo xxi Editores.
- Bevilacqua, A. (1955). *Emancipación* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeon.
- Caldarella, J., & Scarpino, A. (1950). *Canaro en París* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. Buenos Aires, Argentina.
- Canaro, F. (1962). *La tablada* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. rca Victor.
- Cremades, R. (2008). *Conocimiento y preferencias sobre los estilos musicales en los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria en la ciudad autónoma de Melilla*. [Tesis de Doctorado en Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal] Universidad de Granada.
- Donato, E. (1963). *A Media Luz* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. <https://open.spotify.com/track/7zkg6DVyWqcwfK4f7jXIF?si=c779038fde94dc2>
- Filiberto, J. d. (1958). *Quejas de Bandoneón* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Odeón.
- Gardner, H. (1996). La sensibilidad stilistica nel campo delle arti. Problema evolutivi. Quaderni Della SIEM. *La compresione degli stili musicali*, 34-47.
- Martín, P. (2011, noviembre). El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental. *Ponencia presentada en la octava semana de la música y la musicología. Jornadas interdisciplinarias de investigación "La investigación musical a partir de Carlos Vega"*. Universidad católica Argentina.
- Martín, P. (2014). El tango instrumental rioplatense: Aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada "Época de oro". *En Varios, El tango ayer y hoy* (pp. 87-140). Montevideo: Banda Oriental.
- Makía [Makía Tango] (2022, julio 9). *Sexteto de Tango Makía: "Emancipación" - Osvaldo Pugliese* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fo8TxZM6HbM>
- Martín, P. (2017). Osvaldo Pugliese y su orquesta típica: estrategias de expresividad y análisis musical del tango instrumental. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/146518>
- Meyer, L. (1989). *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Chicago Press.
- Ochoa, S. (2020). *Guía didáctica para el acompañamiento del son cubano en la guitarra*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Padula, J. L. (1950). *Nueve de Julio* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo].
- Paulos, P. (1943). *Inspiración* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Odeon.
- Piazzolla, Á. (1950). *Para lucirse* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo].
- Piazzolla, Á. (1951). *Prepárense* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Buenos Aires, Argentina: T.K. <https://open.spotify.com/track/2WWD4waOwLI7l5tINmHEXa?si=89f314af538f40b0>

- Piazzolla, Á. (1956). *Marrón y azul* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeon. <https://open.spotify.com/track/07rB3gld1k7Tht7b6iFXqY?si=f31ah136fc8f14c6f>
- Peralta, J. (2008). *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*.
- Podestá, R. (1950). *Don Juan* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. <https://open.spotify.com/track/6drH2oFillua6qOVrVvOwG?si=79df1472a75f40cc>
- Ponzio, E. (1954). *Don Juan* [Grabado por Orquesta de Aníbal Troilo]. Buenos Aires, Argentina: T.K. <https://open.spotify.com/track/4MfhezqCw6Vc8PSY8Q4Nrz?si=3cce8e40616843a1>
- Pugliese, O. (1944). *Recuerdo* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeón.
- Pugliese, O. (1948). *Negracha* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeón.
- Pugliese, O. (1952). *La Yumba* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeón. <https://open.spotify.com/intl-es/track/6B11DcP8IV8vq720QEfc9B?si=d4bfc2acbbcf491e&nd=1&dlsi=4821fd5dc71f43f7>
- Pugliese, O. (1944). *Tierra querida* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Pugliese, O. (1994). Don Agustín Bardi [canción]. En *Instrumental* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (1995). Si Sos Brujo [canción]. En *Ausencia* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (1996). Gallo Ciego [canción]. En *From Argentina to the World* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (1999). Marrón y azul [canción]. En *Instrumental* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (2003). Negracha [canción]. En *Instrumental* [Álbum]. ODEON Saic.
- Rodríguez, G. M. (1951). *La Cumparsita* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. Buenos Aires, Argentina.
- Ruggiero, O. (1952). *Para dos* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón. <https://open.spotify.com/intl-es/track/6B11DcP8IV8vq720QEfc9B?si=d4bfc2acbbcf491e&nd=1&dlsi=4821fd5dc71f43f7>
- Salgán, H. (1961). *Don Agustín* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Philips.
- Satorre, H. (comp). (s.f.). *Variaciones para Bandoneón*. <https://bit.ly/3VuaeJD>
- Shifres, F., Pereira, A., Herrera, R. y Bordoni, M. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(2), 83-108.
- Troilo, A., & Piazzolla, Á. (1954). *Contrabajando* [Grabado por Orquesta de Aníbal Troilo]. T.K.
- Varassi Pega, B. (2014-2015). Negracha: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese. *Revista Argentina de Musicología*, 121-134.
- Varchausky, I. (2018). *YouTube*. <https://www.youtube.com/channel/UCxcccB0EwwJU1i3yoxppUCMQ>
- Viérgol, A. y Jové, M. (1955). *Loca* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. RCA Víctor.
- Villoldo, Á. (1952). *El Choclo* [Grabado por Orquesta de Aníbal Troilo]. T. K.
- Wyman, M. (2006). *Tango Fake Book*. Ámsterdam.

# Masculinidades plásticas: Una propuesta de diseño crítico sobre los referentes de masculinidad hegemónica en Star Wars

## Plastic masculinities:

A Critical Design Proposal on the Referents of Hegemonic Masculinity in Star Wars

Stephen Bruque Coral 

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

Artículo de investigación - PP. 53-67

Recibido: 30/05/2022 - Aceptado: 09/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.467>

RESUMEN

*Masculinidades Plásticas* es un proyecto de diseño crítico que busca reflexionar sobre el papel de las narrativas de la cultura del entretenimiento como portadoras abstractas de un sistema de creencias y valores ligados a una masculinidad hegemónica sustentada en la dominación como fuente de poder. A través de la reinterpretación en la estética y narrativa del *stormtrooper*, personaje icónico de la saga *Star Wars*, se busca reflexionar sobre el impacto de estos referentes en hombres jóvenes adultos y cómo repercuten en la forma de asimilar y vivir su identidad de género.

Las reflexiones obtenidas del planteamiento de este proyecto, son un aporte contra-hegemónico a los productos culturales que sostienen roles de género binarios en la cultura popular del entretenimiento y una forma de evidenciar la manera en la que las narrativas pueden definir nuestra identidad de género, a través del consumo.

**PALABRAS CLAVE:** conflicto tonal, dialéctica hegeliana, Bach, corales, eje tonal y argumentos decisivos

ABSTRACT

*Plastic Masculinities* is a critical design project that seeks to reflect on the role of entertainment culture narratives as abstract carriers of a system of beliefs and values linked to a hegemonic masculinity based on domination as a source of power. Through the aesthetic and narrative reinterpretation of the *stormtrooper*, an iconic character from the *Star Wars* saga, it seeks to reflect on the impact of these referents on young adult men, and how they affect the way they assimilate and live their gender identity.

The reflections obtained from the approach of this project are a counter-hegemonic contribution to the cultural products that support binary gender roles in popular entertainment culture, and a way of demonstrating the way in which narratives can define our gender identity, through consumption.

**KEYWORDS:** hegemonic masculinity, popular culture, critical design, gender performativity, intervention.

**CÓMO CITAR:** Bruque, S. (2023). Masculinidades plásticas: Una propuesta de diseño crítico sobre los referentes de masculinidad hegemónica en Star Wars. *Revista Arte y Creación*, 1, 53-67.

■ El proyecto *Masculinidades Plásticas* surge de la curiosidad por indagar cómo ciertas manifestaciones concretas de la cultura del entretenimiento son la expresión de narrativas que se convierten en las portadoras abstractas de un sistema de creencias y valores, ligado en muchos casos, a lo que denominamos masculinidad hegemónica. Este concepto define la posición en la que hombres y mujeres se comprometen con sus relaciones y prácticas de género lo que genera efectos de estas prácticas en las experiencias corporales, que inciden tanto en la personalidad como en la cultura (Connell, 2002).

El proceso de investigación partió de la identificación de inquietudes personales relacionadas con esta exploración. La revisión nostálgica de juguetes de la infancia permitió una autorreflexión sobre la relación entre el producto cultural y la historia que lo acompaña. Una figura de acción tiene características físicas y estéticas particulares que permiten distinguirlo como un “juguete para niños”, pues el sistema de valores y creencias relacionados con lo masculino cobra forma a través de esta representación. Las narrativas se convierten así en esa bisagra que une la manifestación cultural con aquellos aspectos más abstractos y simbólicos de la cultura popular. Los objetos culturales, por lo tanto, están en la vida social de dos maneras diferentes: adhiriéndose a ella como artefactos, y significándola, es decir, dándola a conocer con el objetivo de aportar nuevos sentidos (Luengo, 2011).

Los arquetipos masculinos presentes en personajes de la cultura popular (cine, series, comics, etc.) priorizan la imagen de un hombre fuerte y valiente, cuya transición de niño a hombre implica un camino de dominación en dos sentidos: el dominio del otro (o a otros) y el dominio de sí mismo como la manifestación de poder que este requiere para ser considerado socialmente como un hombre verdadero. Estos arquetipos se relacionan con aquella “ficción reguladora”, denominada así por Judith Butler, que se encarga de mantener el dominio social hetero-normativo en el que se asume una identidad de género inamovible como parte del sistema de creencias hegemónico, legitimado en la cultura popular, en donde se posiciona un solo modelo de masculinidad que relega o invisibiliza a otros.

Los productos de la cultura popular se convierten en la materialización de los valores asociados a los arquetipos de quienes están en un espacio de privilegio jerárquico en ese sistema de valores, es decir, héroes y villanos de historias de ficción que motivan su consumo y apropiación. Estas historias han reproducido, promovido y difundido una concepción predominante de masculinidad (Connell, 2002).

Partiendo de la identificación de películas y series como producto cultural, se realizó un proceso de revisión de historias y personajes con un canon narrativo idóneo para esta propuesta. A pesar de casos disruptivos, como el de *Steven Universe*, o *Fantastic Beasts*, cuyos protagonistas expresan sanamente sus emociones y se relaciona empáticamente con sus amigos y adversarios, la caracterización de personajes masculinos en el cine y la televisión continúa reproduciendo los esquemas de una masculinidad hegemónica con pocos cambios durante las últimas décadas. Se escogió a *Star Wars* como un primer caso referencial al presentar un canon narrativo donde predominan las historias y conflictos de personajes masculinos, todos ellos asociados a las cualidades de poder, ya sea desde su posición de héroes o villanos. El poder desde el dominio de las emociones, por ejemplo, está presente en la filosofía *Jedi* como una directriz que marca el rumbo de la historia y el destino de sus personajes.

La saga *Star Wars* tuvo su origen en 1977 con el estreno de la primera película. Durante las siguientes décadas la expansión de la narrativa en distintos medios y formatos (películas, series, libros, video juegos, etc.) siguió priorizando el protagonismo de los personajes masculinos con una reducida participación de personajes femeninos dentro de las tramas. A partir de la venta de *Lucas Film* a Disney, los nuevos productos de la saga evidenciaron un cambio en el rol de los personajes femeninos, lo que ha expuesto las tensiones que esta actualización del canon narrativo, a provocado en gran parte de su *fandom*, mayoritariamente masculino. Por ejemplo, los comentarios negativos en redes sociales que generó el rol de los personajes femeninos de las películas VII, VIII y IX de la saga, llevaron incluso a que un fanático realizará la versión *The Last Jedi: Defeminized Fanedit*, en la cual suprime los diálogos de aquellos personajes.

Por lo tanto, los arquetipos masculinos de *Star Wars*, basados en las características de la masculinidad hegemónica, han terminado por influir en la percepción de los fanáticos en relación a los valores masculinos de la narrativa. Darth Vader y los *stormtroopers* se convirtieron desde hace muchos años en imágenes icónicas gracias a la forma en la que su estética y características expresan simbólicamente sus intenciones de dominación y poder, ya que la mayoría del *fandom* parece estar más interesado en adoptar los accesorios y personajes de los opresores en lugar de los héroes rebeldes, esto habla de un problema más amplio en nuestra cultura (Coker y Viar, 2017).

Tomando en cuenta el impacto sociocultural de esta saga, el proyecto fue desarrollado a partir de la siguiente pregunta: ¿Cómo se podría, desde la revisión narrativa y estética del stormtrooper, como personaje icónico de *Star Wars*, desarrollar una propuesta de sensibilización que permita a hombres jóvenes

adultos, fanáticos de la saga, reflexionar sobre las consecuencias de la masculinidad hegemónica a través de la creencia de la dominación como el camino al poder? A partir de esta inquietud se ha desarrollado la propuesta descrita en este artículo, con la intención de generar reflexiones sobre la masculinidad hegemónica, tomando en cuenta la importancia de la cultura popular en los temas de género.

## Proceso de investigación

El proceso de investigación inició con una revisión bibliográfica y del estado del arte con el fin de establecer una articulación entre narrativas, productos culturales y masculinidad hegemónica. Fue clave, para ello, entender la importancia de la cultura popular en ese sistema de creencias y valores que prevalecen en una sociedad. Esas manifestaciones de carácter multiforme, diseminado e interdependiente, hacen parte de un ensamblaje de elementos originales, así como de elementos importados junto a invenciones propias y préstamos (Cucho, 2004), insertos en un ámbito de consumo, en donde prima lo simbólico e ideológico. (Rodríguez, 1991)

Con el fin de indagar en la incidencia de los productos culturales en el sistema de creencias y valores de la masculinidad hegemónica se realizaron entrevistas a productores, comerciantes y consumidores de productos vinculados al cine y la televisión. A partir de estas fuentes de información se buscó conocer no solo en el funcionamiento y reproducción del canon narrativo, sino también la forma en la que este se manifiesta en el consumo y apropiación de los valores asociados al género. Esta investigación permitió concebir una propuesta de exploración creativa en torno a *Star Wars*, como ejemplo de esas narrativas que son legitimadas por la cultura popular a través de normas hegemónicas.

Después de esta primera fase inició el proceso de creación, con el objetivo de llevar la investigación a una propuesta de diseño participativo desde la transgresión del canon narrativo de *Star Wars*. El proceso de diseño consistió en la resignificación del producto cultural, con la intención de reflexionar sobre la forma en la que somos capaces de deconstruir y reinterpretar estas narrativas.

## Revisión del canon narrativo

Los efectos del discurso son la forma en la que los arquetipos de una narrativa, presentes en los personajes de una historia, se convierten en portadores

culturales abstractos del sistema de creencias y valores asociados al género. De ahí que la narrativa sea ese canon o marco que permite dar sentido a una historia, y que es “capaz de ser transportada por el lenguaje articulado, hablado o escrito, en imágenes fijas o móviles, gestos, y la ordenada mezcla de todas estas sustancias” (Barthes, 1977).

En el caso de la saga *Star Wars* el canon narrativo da cuenta de la representación de la masculinidad a través de ciertas características de dominación como camino al poder:

- ▶ **Dominación de los otros**
  - Dominación a través de los privilegios
  - Dominación a través de la violencia
- ▶ **Dominación de uno mismo**
  - Dominio emocional y autocontrol
  - Dominio y solvencia ante el peligro

Los cambios realizados por Disney en la nueva trilogía de películas de *Star Wars*, incluyen exponer al ser humano detrás de la armadura de *stormtrooper*. Si bien miles de ellos se han desplegado ante la vista de los espectadores durante toda la saga, nunca antes se habían develado los rostros detrás de las máscaras: “These scenes communicate that under their iconic armor, Stormtroopers are people with feelings and who feel pain both physically and emotionally” (Macintosh, 2017).

Como señalan Giada Bastanzi y Andrea Franceschetti (2008), la infiltración de estas intervenciones dentro de los modelos que parecen inamovibles, permiten su transformación de maneras creativas:

Through practices like these, we can understand what popular culture really means, i.e., the ability to infiltrate the institutions on which they depend, inventing new techniques, and in some way transforming their object. Star Wars prop-making and costuming are cross tactics arising in a universe that gives them some pattern to follow, but in which, at the same time, they introduce a possibility of change that gives the costumers the benefit of creativity. (p. 62)

Estas reflexiones alimentaron la propuesta de diseño crítico y participativo de *Masculinidades Plásticas*, a partir del entendimiento de las dinámicas de reproducción del canon narrativo en los productos culturales de *Star Wars*,

se desarrolló una propuesta para la deconstrucción y reinterpretación de las características en el *stormtrooper*, como personaje icónico de la saga.

## Proceso de diseño

Se desarrollaron dos tipos de recursos narrativos, a manera de prototipos, con la finalidad de explorar a través de ellos formas distintas de concebir un producto cultural, pensado para hombres jóvenes adultos, cercanos al universo narrativo de *Star Wars*. La intención del proyecto fue generar una reflexión y la participación en torno a la idea de dominio como camino hacia el poder y su relación con la masculinidad hegemónica.

## Fanzine

Con el nombre de *Desertores*, se creó una primera historia en formato fanzine, la cual tomó como elementos narrativos la marginación, el aislamiento, y la frustración como consecuencias de las características de dominación del sistema en el que habitan los personajes. El resultado es un texto no oficial del universo narrativo, cuya marginalidad permite entenderlo como un producto basado en la saga *Star Wars*, pero con sus propias licencias ante el canon de la



Figura 1. Prototipo fanzine *Desertores*, e ilustraciones creadas para el proyecto

Fuente: elaboración propia

historia. Una especie de texto “apócrifo” cuya validación solo puede estar en la apropiación e identificación de los participantes con la propuesta: “canonical narrative and characters give fans something to be faithful to, and the consequence in everyday life is to elaborate on the canon with their own rules” (Bastanzi y Franceschetti, 2018, p. 62).

Previo a la creación de Desertores se establecieron cuatro momentos dentro de la narrativa (origen, obediencia, desercion, y resarcimiento), a través de un esquema narrativo, con la intención de relacionar la trama y las consecuencias de la masculinidad hegemónica en la vida de hombres jóvenes adultos. Este proceso de creación literaria permitió identificar cuatro características que conectan a estos hombres con los stormtroopers:

1. Han sido formados dentro de un sistema de creencias y valores que los motiva a dominar a otras personas y a dominar sus propias emociones.
2. Han asumido roles que responden a este sistema de creencias y valores.
3. Han vivido experiencias personales en donde estas creencias y valores les han generado frustración.
4. Se encuentran en un momento coyuntural en donde pueden decidir adoptar otras creencias y valores, que respondan a su identidad masculina individual.

## Objeto de intervención

Un juguete u objeto de colección de *Star Wars* es la materialización del sistema de valores del canon narrativo. Entendemos, en cierta medida, que ese muñeco, caracterizado por su musculatura, postura, vestuario, o accesorios, es la manifestación concreta del dominio de la masculinidad hegemónica. Judith Butler señala que los procesos identificatorios de los cuerpos que importan se dan a partir de la materialización de las normas de esa masculinidad que permiten la formación de un sujeto, aunque este no las realiza en el sentido estricto de la palabra, ya que las normas de esta masculinidad reprimen a quienes no responden a ellas (Butler, 2002).

Butler define a la performatividad del género como una práctica discursiva que constituye una reiteración de una norma o conjunto de normas como necesidad simbólica en la que se materializa dicho discurso, a través de los actos corporales. La autora plantea que en esta materialización se observa cómo las normas que rigen la realidad no solo se citan, sino que “podemos comprender

uno de los mecanismos mediante los cuales la realidad se reproduce y se altera en el decurso de dicha reproducción” (Butler, 2006).

La iconocidad de la armadura de un stormtrooper es la muestra de la legitimización de esa posición de los hombres en la sociedad. Su estética rígida, pulida y monocromática, sin identidad propia, es una materialización de una narrativa enmarcada en la guerra, cuyos valores están relacionados con la dominación de otros y de uno mismo. Sin embargo, esta armadura blanca, desde su neutralidad, se presenta como un conjunto de piezas que pueden ser interpretadas e intervenidas desde la materialidad de otra narrativa, con el fin de caracterizar y personalizar al personaje que está detrás de la armadura.

Como parte de la propuesta de diseño participativo de *Masculinidades plásticas*, se exploraron los cambios en la narrativa desde la materialidad del personaje, permitiendo a los participantes la intervención en la estética de la armadura y, por lo tanto, la deconstrucción de los valores de masculinidad asociados al *stormtrooper*. Para ello, se reinterpretó el objeto de plástico, asociado con la producción mainstream, y se decidió usar recursos textiles, normalmente asociados



**Figura 2.** Muñeco de *stormtrooper* elaborado para el proyecto *Masculinidades Plásticas*

Fuente: elaboración propia

a la estética femenina, como una propuesta contra-hegemónica a ser activada por los participantes.

Esta revisión de la estética del personaje se convirtió en un ejercicio de *customización* que permitió el diálogo con lo material. Un mecanismo para transformar los discursos de los productos culturales en narrativas personales que reinterpretan los valores asociados al género como aquellos relacionados con la dominación y el poder desde lo masculino. Una invitación a transgredir la armadura y cargarla de elementos que la resignifiquen simbólicamente.

Se trató, por lo tanto, de un prototipo de muñeco del personaje que se convirtió en un producto marginal, en la lógica de la producción de objetos de la cultura popular del entretenimiento, y que permitió distintos niveles de exploración en la reproducción o reinterpretación del *stormtrooper*. La *customización* facilitó una reinterpretación, por medio de nuevos elementos estéticos, una mirada crítica y reflexiva sobre lo que el objeto representa.

## Activación de la propuesta con un primer grupo de participantes

Javier, de 37 años; Daniel, de 35 años y; Andrés, de 33 años viven en Quito, Ecuador, y fueron contactados para una entrevista virtual sobre su afición a *Star Wars*. Javier vio las primeras películas cuando era niño, sin embargo, sus recuerdos más significativos los ubica en la época colegial, cuando se estrenó la segunda trilogía de la saga. Daniel mencionó que fue su padre quien le transmitió el amor por estas películas en su niñez, y con el paso de los años, esto le ha generado un sentimiento de nostalgia que lo lleva a ser un consumidor frecuente de los productos relacionados con estas historias. Andrés recordó que sus padres le regalaron juguetes de *Star Wars* a los 12 años y evento que lo hizo fanático de la saga.

Este primer grupo de participantes fue seleccionado por su cercanía con el canon narrativo y el consumo de sus productos culturales. Ellos aceptaron participar en el proyecto, de forma anónima, con el fin de contribuir a las reflexiones planteadas en esta propuesta de sensibilización, sobre las consecuencias de la masculinidad hegemónica a través de la creencia de la dominación como el camino al poder. El ejercicio de participación fue realizado en tiempo de pandemia por el covid-19, por lo que la metodología tuvo que adaptarse a esta situación.

Los tres participantes recibieron un kit, en sus casas, con los siguientes elementos:

- ▶ Fanzine *Desertores*.
- ▶ Muñeco *stormtrooper* (objeto de intervención).
- ▶ Caja con materiales textiles de distintas texturas y tamaños.
- ▶ Catálogo con cintas, cordones e hilos de distintos colores.
- ▶ Imperdibles, alfileres y tijeras.
- ▶ Marcadores permanentes.

Utilizando WhatsApp como principal herramienta de comunicación, se realizó una sonda para dar instrucciones a los participantes y obtener una retroalimentación inmediata durante la intervención del objeto. Todo este proceso debía ser documentado fotográficamente y cada toma de decisión sobre los materiales debía ser justificada.

La primera indicación fue leer el fanzine *Desertores* y seleccionar el personaje con que más se identificaran de los cinco de la narración. Cada uno de estos *stormtroopers* desertores encuentra un camino a la redención de un pasado lleno de violencia y dolor:



**Figura 3.** Kit entregado a uno de los participantes del proyecto

Fuente: elaboración propia



**Figura 4.** Fotografías enviadas por Javier sobre su intervención en el muñeco de *stormtrooper*  
Fuente: elaboración propia

- ▶ Eddo desertó tras el suicidio de uno de los jóvenes reclutados que estaban a su cargo.
- ▶ Fill dejó de ser *stormtrooper* después de formar parte de una misión de exterminio en Geonosis.
- ▶ Swon huyó después de ser castigada por defender a los wookies blancos.
- ▶ Tura fue aislada y castigada por tener un romance con uno de sus compañeros.
- ▶ Tex, pareja de Tura, decidió huir en búsqueda de ella tras su encuentro con un chamán Ewok.

Después de esta identificación se solicitó hacer uso del resto de elementos del kit para iniciar el proceso de intervención sobre el muñeco *stormtrooper*, desde las siguientes reflexiones:

- ▶ De qué manera una textura puede simbolizar una emoción o una actitud del personaje ante lo que está por vivir.
- ▶ De qué manera esa textura en una parte determinada de la armadura del *stormtrooper*, puede representar simbólicamente la transformación de su actitud en relación a la dominación emocional, el uso de la fuerza, o cualquier otro aspecto.

Javier escogió al personaje Swon e intervino el muñeco con distintas piezas para expresar su transformación. Usó una estrella como símbolo y reflexionó sobre el cambio del personaje en relación al poder y dejando de ser leal a una forma de dominación. Sin embargo, señaló que fue complicado transgredir la estética de la armadura asumiendo la imposibilidad de contar con facciones humanas que fueran el punto de partida de la intervención. Su customización no perdió de vista al referente, por lo que en este caso el participante no transgredió las características icónicas de la estética del *stormtrooper*.

Después de que Daniel leyera *Desertores*, escogió a Tex como el personaje con el que más se identificaba. Se trata de un personaje impulsivo y autosuficiente que tiene que superar la frustración que le provoca afrontar las consecuencias de su rol como *stormtrooper* en su vida personal y afectiva. En su intervención, el participante se alejó del referente de la armadura al diseñar una falda para su *stormtrooper*. De igual manera, el uso de ciertas texturas le permitió expresar un concepto de "suavización" en la personalidad del personaje, vinculado a una transformación del valor de la dominación de las emociones presente en la masculinidad hegemónica.



**Figura 5.** Fotografías enviadas por Daniel sobre su intervención en el muñeco de *stormtrooper*

Fuente: elaboración propia



**Figura 6.** Fotografías enviadas por Andrés sobre su intervención en el muñeco de *stormtrooper*

Fuente: elaboración propia

Andrés y Javier escogieron al personaje de Swon. El resultado final de su intervención fue más lejos que la de los otros participantes. En sus decisiones de materiales y diseño de piezas de vestuario se intuyen reflexiones sobre la liberación del personaje de la rigidez de la armadura y, por ende, de los valores de la masculinidad hegemónica inherentes en la estética del *stormtrooper*. Al ver este resultado, el participante señaló que, a pesar de no ser su intención, consideraba que se trataba de un “*stormtrooper* disfrazado”. Esta afirmación permite entender cómo el ejercicio da la oportunidad de trascender las características del producto cultural, convirtiéndolo en algo nuevo y único.

■ El proyecto *Masculinidades plásticas* buscó una intersección entre los estudios culturales, los estudios de género y el diseño, para reflexionar sobre la incidencia de las narrativas de la cultura del entretenimiento en el sistema de valores y creencias asociados a la masculinidad hegemónica. *Star Wars*, como caso de estudio sobre productos culturales, cuyo canon narrativo reproducen esta lógica, permitió generar una propuesta desde el diseño crítico y participativo, con el fin de llevar estas reflexiones a hombres jóvenes y adultos.

Los prototipos desarrollados en una resolución media fueron una exploración material de lo abordado en la investigación. A través de ellos se buscó

entender el rol de los productos culturales en la validación de este sistema de valores y creencias. Estos productos fueron pensados de manera interconectada con la finalidad de promover la intervención sobre el canon narrativo de *Star Wars* y, por lo tanto, sobre esas características asociadas a la masculinidad. Este tipo de recursos, que invitan a reflexionar sobre un personaje icónico desde la apertura para reinterpretar sus características y valores asociados a la identidad de género, son un reto que abre múltiples posibilidades de reflexión en torno al prototipado, y la intervención de participantes.

La identificación del dominio hacia otros y hacia uno mismo, como camino al poder, son características que conectan el canon narrativo de *Star Wars* con los valores y creencias de la masculinidad hegemónica. El proyecto permite entender las posibilidades de una deconstrucción y reconstrucción participativa de estos referentes de la cultura popular del entretenimiento. Se trata, por lo tanto, de un aporte para continuar pensando en estrategias contra-hegemónicas de diseño, como espacios de sensibilización sobre las masculinidades.

El diseño crítico y participativo, en este caso, permite cuestionar desde una mirada crítica, los valores y creencias que limitan una identidad de género más libre, y las consecuencias de asumir un rol masculino basado en el dominio hacia otros y hacia uno mismo. Este tipo de iniciativas pueden constituir un aporte a proyectos más amplios que motiven la reflexión sobre la masculinidad hegemónica en la cultura popular del entretenimiento, y sobre la manera en la que las narrativas definen nuestra identidad de género a través del consumo.

## Referencias

- 
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Hill and Wang.
- Bastanzi, G. y Franceschetti, A. (2018). Across the Star Wars Universe: A Journey into the World of the Italian Star Wars Fandom. *New Directions in Folklore*, 16(1). 58-83. <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/ndif/article/view/26730>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Editorial Paidós.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Coker, C. y Viar, K. (2017). ¿Welcoming the Dark Side? Exploring Whitelash and Actual Space Nazis in TFA Fanfiction. *New American Notes Online*. <https://nanocrit.com/issues/issue12/Welcoming-the-Dark-Side-Exploring-Whitelash-and-Actual-Space-Nazis-in-TFA-Fanfiction>
- Connell, R. (2002). *Gender*. Polity Press.

- Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Nueva Visión Editores.
- Luengo, M. (2011). Filosofía de la cultura popular: Una lectura de la teoría crítica desde la perspectiva Hannah Arendt. *Cinta Moebio*, 40, 64-83. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2011000100004>. <https://www.moebio.uchile.cl/40/luengo.html>
- Pop Culture Detective (2017 enero 30). *La paradoja del Stormtrooper* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7L1QSYq2pUQ>
- Rodríguez, M. (1991). Cultura popular-Cultura de masas: espacio para las identidades, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4(12). 151-163. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31641208.pdf>



# Las técnicas extendidas y sus posibilidades en la decolonialidad\*

Extended Techniques and it's Possibilities in Decoloniality

**Carlos Mario Gómez Mejía** 

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Artículo de reflexión - PP. 69-96

Recibido: 22/08/2022 - Aceptado: 09/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2024

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.492>

## RESUMEN

En este trabajo presentamos algunos conceptos relacionados con la decolonialidad y el uso de las técnicas extendidas. Estos conceptos son usados como base en la construcción del referencial teórico de una investigación en curso, que busca delimitar las posibilidades de ruptura de algunas prácticas musicales contemporáneas con el *habitus conservatorial*. También presentamos ejemplos de propuestas musicales que pueden ser llamadas como decoloniales.

**PALABRAS CLAVE:** decolonialidad, técnicas extendidas, música contemporánea, *habitus conservatorial*

## ABSTRACT

We discuss some concepts related to decoloniality and extended techniques. These concepts are used as a base in the theoretical framework of an ongoing research that pretends to delimit the possibilities of rupture of some contemporary musical practices with the concept of *conservatorial habitus*. We also present some examples of musical practices that can be categorized as decolonial.

**KEYWORDS:** decoloniality, extended techniques, contemporary music, *conservatorial habitus*

\* Investigación en desarrollo en la Universidade Federal Da Paraíba (Brasil) en el área de musicología, bajo la orientación del Doctor Marcello Messina y con apoyo de una beca concedida por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**CÓMO CITAR:** Gómez, C. (2023). Las técnicas extendidas y sus posibilidades en la decolonialidad. *Revista Arte y Creación*, 1, 69-96.

■ En la investigación *Las técnicas extendidas como herramienta decolonial* partimos del principio de que existen prácticas musicales decoloniales en las diferentes áreas del campo de la música, y de que algunas de estas prácticas hacen uso de las técnicas extendidas para romper con el *habitus conservatorio*. La pregunta que esperamos responder al final es ¿cuáles son los elementos característicos de las obras que usan técnicas extendidas, que mantienen el *habitus conservatorio* (que podrían ser caracterizados como coloniales), y cuáles son los elementos que se alejan de él, y que podríamos llamar de decoloniales?

Esta es una investigación cualitativa de carácter bibliográfico y documental. En lo referente al material bibliográfico, el universo de investigación está constituido por la producción académica relacionada con música contemporánea de concierto brasileña y su relación con la discusión sobre decolonialidad en el siglo **xxi**. El material documental para analizar comprende obras compuestas en Brasil, durante el siglo **xxi**, en las cuales las técnicas extendidas son elementos centrales. Para obtener los datos necesarios está siendo realizada una revisión bibliográfica sobre la música de concierto contemporánea en Brasil y su interacción con la decolonialidad, que comprende tesis, disertaciones, artículos académicos y memorias de eventos académicos. En la investigación documental serán incluidas las composiciones, ejecuciones y grabaciones producidas en Brasil, durante el siglo **xxi**, que estén centradas en el uso de las técnicas extendidas.

El objetivo del presente trabajo es el de mostrar resultados parciales concernientes a la revisión bibliográfica, mostrando algunos conceptos claves relacionados con las técnicas extendidas, la decolonialidad y sus intersecciones.

## ¿Qué son las técnicas extendidas?

A continuación, presentamos algunos puntos de vista sobre las técnicas extendidas con la intención de mostrar dos líneas de pensamiento. La primera está relacionada con la producción bibliográfica dentro de Brasil, pues es precisamente, el qué, el cómo, el dónde y el quién produce el conocimiento local, lo que nos permite establecer cómo el mundo académico (dentro del campo de la música de concierto contemporánea) se relaciona con la discusión decolonial. La segunda línea está orientada a ofrecer un contexto internacional y en ella hacemos alusión al desarrollo de las técnicas extendidas por parte de músicos del norte global. Por motivos de espacio, hemos decidido mencionar solo los

músicos y las publicaciones que consideramos más significativas a la hora de ofrecer una visión general sobre el asunto. En la sexta sección de este trabajo abordamos un caso específico, que sirve de ejemplo para mostrar la intersección entre técnicas extendidas y decolonialidad.

De acuerdo con Toffolo (2010), definir las técnicas extendidas es algo problemático, pues estas son de una naturaleza evolutiva y su definición puede cambiar dependiendo del momento histórico o de la forma en que nos aproximamos a ellas, por ejemplo, en la actualidad el pizzicato, en los instrumentos de cuerdas, es algo común, sin embargo, en el inicio del periodo barroco fue una novedad. Si buscamos una definición de técnicas extendidas en los diccionarios de música tradicionales como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 1995), *Diccionario Enciclopédico de la Música* (LATHAM, 2008) y *Harvard Dictionary of Music* (APEL, 1974), nos encontramos que el concepto es abordado en la biografía de algunos compositores, pero no es presentada una definición de este. Si buscamos en textos especializados de historia de la música de concierto del siglo xx, encontramos que Cope (2001) dedica el capítulo IV a este tema, donde son descritas este tipo de prácticas, junto con algunos ejemplos de obras y también son mencionados algunos compositores. Un aspecto fundamental en las técnicas extendidas es la importancia del intérprete:

*Music is made by a performer. It comes from him rather than from his instrument, the instrument being merely a vehicle. Therefore, it seems logical that any sound a performer can make may be used in a musical composition* [La música es hecha por el intérprete. Ella viene de él más que de su instrumento, el instrumento es simplemente un vehículo. Por lo tanto, parece lógico que cualquier sonido que un intérprete pueda producir pueda ser usado en una composición musical]. (Turetzky, 1969, citado en Cope, 2001, p. 50)

Revisando la bibliografía académica brasileña encontramos que, de acuerdo con Ray (2011), el punto problemático para llegar a una definición de las técnicas extendidas consiste en determinar si estas son técnicas innovadoras por las nuevas formas en las que se interpreta un instrumento, por usar un instrumento en un nuevo contexto<sup>1</sup>, o son: “*técnicas tradicionais que evoluíram até se transformarem em uma nova técnica*” [técnicas tradicionales que evolucionaron hasta transformarse en una nueva técnica]” (Ray, 2011, p. 2).

1 Un ejemplo de esto sería el uso de la guitarra eléctrica dentro de la orquesta sinfónica.

Rosa (2014) presenta una definición cercana a la de Ray: “*elementos inovadores ou elementos tradicionais em contextos diferenciados*” [Elementos innovadores o elementos tradicionales en contextos diferenciados] (Rosa, 2014, p. 17). Podemos ver que estos dos autores refuerzan el argumento de Toffolo (2010) sobre el carácter evolutivo de las técnicas extendidas y su relatividad temporal.

Las técnicas extendidas también han sido caracterizadas como una “*maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural*” [manera de tocar o cantar que explora posibilidades instrumentales, gestuales y sonoras poco utilizadas en un determinado contexto histórico, estético y cultural] (Padovani y Ferraz, 2011, p. 11). Estos autores también hacen una referencia a cómo esta caracterización es aplicada en el momento actual, afirmando que las técnicas extendidas también son: “*modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico*” [formas de tocar un instrumento o utilizar la voz que escapan de los modelos establecidos principalmente en el periodo clásico-romántico] (Padovani y Ferraz, 2011, p. 11). Aquí, la referencia a los periodos clásico y romántico nos muestra cómo es construida (socialmente) la idea de *Música de concierto* en la actualidad, y su dependencia de la herencia musical europea de los siglos XVIII, XIX.

Al revisar estas definiciones de técnicas extendidas, podemos ver que todas ellas están orientadas hacia la interpretación instrumental o vocal, sin embargo, nos falta mencionar una característica fundamental de las técnicas extendidas: el timbre. En el siglo XX, el timbre pasó a ser un elemento estructural del discurso musical y con esto se dio un cambio de paradigma musical en el que, la nota, deja de ser el elemento musical básico para ser sustituida por el objeto sonoro, y aquí tenemos que mencionar a Pierre Schaeffer (1910-1995). Él fue un pionero de la música electroacústica y desarrolló la música concreta, en la que se: “*... parte da manipulação e utiliza a escuta como instrumento que permite erguer estruturas formais a partir do som manipulado, ouvido*” [parte de la manipulación sonora y se utiliza la escucha como un instrumento que permite crear estructuras formales a partir del sonido manipulado, escuchado] (Reyner, 2011, p. 85). Schaeffer cambió el material sonoro tradicional (las notas musicales) por sonidos grabados de diferentes fuentes sonoras, sujetos a manipulaciones, dando preponderancia al fenómeno auditivo. En su tratado de los objetos musicales aborda: “... la clasificación de los objetos sonoros en su *mor-*

*fología* y su *tipología*; después, la de los objetos musicales y *sus criterios*, para establecer su *solfeo*, el de los sonidos complejos ..." (Schaeffer, 2003, p. 7). Así en este libro, Schaeffer presenta uno de los primeros intentos de una fenomenología del sonido por medio de los criterios de *factura* y de *masa*.

Ribeiro y Ferraz (2017) explican el concepto de *factura* como: "*a maneira na qual a energia se comunica e se manifesta na duração de um som*" [la forma en la cual la energía se comunica y se manifiesta en la duración de un sonido] (Ribeiro y Ferraz, 2017, p. 3). Los autores determinan una serie de criterios para clasificar la forma en que los sonidos se sustentan en el tiempo: sonido tenuto (que se mantiene), sonido ordinario (un sonido bien formado), sonidos cortos con resonancia, sonidos impulsivos (percusivos) y sonidos iterados (sonidos percusivos donde se repite el ataque).

El término *masa* se refiere a: "*aquilo que se configura acusticamente como vibrações/ondas sonoras*" [aquello que se configura acústicamente como vibraciones/ondas sonoras] (Ribeiro y Ferraz, 2017, p. 4). En este caso, las clasificaciones van de los sonidos con altura definida (vibraciones periódicas) hasta el ruido (vibraciones sin un periodo oscilatorio claro): sonido puro, nota ordinaria, nota compleja, nota variada y ruido.

El concepto de música concreta fue ampliado por el compositor Helmut Lachenmann (1935), quien ha sido reconocido por su uso de las técnicas extendidas. Sus puntos de vista sobre el acto de componer se encuentran plasmados en *Musik als existentielle Erfahrung* [Música como una experiencia existencial] (Lachenmann, 1996). Lachenmann desarrolló la música concreta instrumental, que parte de la música concreta de Schaeffer con sus *Colages*, para llevarlos a acciones instrumentales reales. En la música concreta de Schaeffer fueron grabados sonidos del mundo cotidiano y se crearon obras en forma de *Colages* así, sus proyectos partieron de sonidos concretos en vez de ideas composicionales teóricas; esta idea, sigue viva en la música de Lachenmann, solo que él convierte estos sonidos grabados en acciones instrumentales, posibilitando llevarlos a una sala de conciertos para ser apreciados en una interpretación en vivo (Mensing y Piedade, 2016). De esta forma, en la música concreta instrumental, se le da prioridad al acto de la interpretación y al "*som como resultado e sinal característico da sua produção (Entstehung) mecânica e a energia utilizada (seja mais economicamente ou menos)*" [sonido como resultado y marca característica de su producción (Entstehung) mecánica e de la energía utilizadas (sea más o menos económicamente)] (Lachenmann, 1996, p. 150).

Ribeiro y Ferraz (2017) presentan una división de los sonidos (según las ideas de Lachenmann)<sup>2</sup> que consiste en el *sonido como proceso* (donde cada tipo sonoro tiene un tiempo propio<sup>3</sup> que es igual a su tiempo de duración) y el *sonido como estado* (donde el tiempo propio del tipo sonoro es independiente del tiempo de duración del sonido). Dentro de esta división estarían los diferentes tipos sonoros:

- ▶ **Cadencia:** en este tipo hay gestos de subida o bajada del material sonoro, caracterizados por un caer característico (por eso el uso de la palabra cadencia). Un ejemplo de esto sería el *glissando* y entraría en la categoría sonido como proceso.
- ▶ **Color:** este tipo tiene un espectro parcialmente estacionario y un resultado vertical constante que permite su reconocimiento inmediato. Un ejemplo de este tipo serían los *clusters* (sonido como estado).
- ▶ **Fluctuación:** aquí se presenta una reiteración periódica de los cambios internos o externos del material, como sucede con los *trinos* y con los *trémolos*, y su tiempo propio es idéntico a su tiempo de duración, ubicándose en la categoría sonido como proceso.
- ▶ **Textura:** un tipo es compuesto por la suma de varios materiales sonoros que forman un material global y se constituye como imprevisible en lo relacionado a su resultado, y debe ser visto por sus parámetros generales en vez de los individuales. Pertenece a la categoría sonido como estado pues su tiempo propio no depende de su tiempo de duración.
- ▶ **Estructura:** este tipo está relacionado con grandes unidades sonoras como una sección, un movimiento o una pieza entera. Así es un tipo sonoro complejo y denso que puede ser visto como la forma de una obra. Como su tiempo propio es idéntico a su tiempo de duración entra en la categoría de sonido como proceso).

---

2 Ribeiro y Ferraz (2017), realizan un análisis de la obra Guero ejemplificando cómo estos conceptos son aplicados en la práctica compositiva de Lachenmann.

3 Esta expresión es de Stockhausen. Lachenmann se apropia de ella para describir el tiempo necesario para que un tipo sonoro consiga transmitir sus propiedades (Ribeiro y Ferraz, 2017).

## 1. Algunos conceptos decoloniales

Los argumentos decoloniales no son un conjunto homogéneo de postulados, y son más parecidos con una red de singularidades entrelazada por tópicos comunes (Ocaña et al., 2018). Uno de los logros más importantes que estas teorías alcanzaron, fue el de volver visibles elementos de opresión y dominación que ni siquiera podrían ser pensados o analizados por medio de otras teorías (Baltar, 2020). La decolonialidad tiene como uno de sus focos a Latinoamérica<sup>4</sup>, no tanto en un sentido geográfico, como sí en un sentido epistemológico, lo que le permite producir un pensamiento crítico fuera del eurocentrismo (Baltar, 2020).

El movimiento decolonial es fruto de una serie de posturas críticas que se iniciaron desde la conquista de América (un ejemplo de esto sería la *Nueva crónica y buen gobierno* escrita en 1616 por Wama Pomam), pasando por *Los condenados de la tierra* de Fanon (1961), el poscolonialismo (producido en universidades de los Estados Unidos y Europa) y los estudios subalternos del sur de Asia en los años 70, hasta llegar al Grupo *Latino-Americano de Estudios Subalternos* en los años 90.

La discusión decolonial es construida sobre algunos conceptos que permiten una aproximación crítica. El primero de ellos es el de modernidad. Dussel (2005) nos presenta dos puntos de vista de la modernidad, en el primero de ellos (el más tradicional) la modernidad es vista como algo universal, que tiene a Europa como su centro y donde la razón nos proporciona una nueva etapa de desarrollo para el ser humano. Esta nueva etapa es ejemplificada por hechos históricos como la reforma protestante, la ilustración y la revolución francesa. En el segundo punto de vista, la modernidad es vista como un fenómeno mundial, en el que ella misma es el centro de la historia desde 1492, pues Dussel le atribuye el surgimiento de la modernidad, al momento en que el planeta se vuelve un lugar con una única historia debido a la colonización de América y al contacto con el extremo oriente. Independientemente del punto de vista que escojamos, la modernidad se vuelve un mito que justifica prácticas irracionales de violencia como la conquista de América o la esclavitud. La modernidad funciona de la siguiente manera:

---

4 Esto no quiere decir que no existan aportes valiosos a la discusión sobre decolonialidad, provenientes de otros lugares.

- ▶ La civilización moderna se auto describe como superior.
- ▶ Esta superioridad, trae consigo la obligación moral de desarrollar a los pueblos bárbaros.
- ▶ El proceso de desarrollo de todos los pueblos debe ser similar al de Europa.
- ▶ El desarrollo puede suceder por medio de actos violentos que destruyan los obstáculos de la modernización.
- ▶ La dominación produce víctimas, pero esto es necesario para conseguir la modernización.
- ▶ Para el hombre moderno, el bárbaro es culpable si se opone al proceso civilizador.

Con la modernidad como contexto nos encontramos con el colonialismo y la colonialidad, que son conceptos bastante diferentes. El primero es definido como la “relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio” (Maldonado-Torres, 2007, p. 131). Mientras que la colonialidad que es definida como:

Un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. (Maldonado-Torres, 2007, p. 131)

En el marco del pensamiento decolonial, la modernidad tiene un lado oscuro y constituyente, la colonialidad, ellas son las dos caras de una misma moneda, una no podría haber existido sin la otra (Maldonado-Torres, 2007). Es por eso que podemos hablar de modernidad-colonialidad con una categoría que se expresa por medio de la colonialidad del poder, un concepto desarrollado por Aníbal Quijano (2000) y que es definido de forma resumida como: “un modelo hegemónico global de poder, instaurado desde la Conquista, que articula raza y labor, espacio y gentes, de acuerdo con las necesidades del capital y para el beneficio de los blancos europeos” (Escobar, 2003, p. 62).

La colonialidad del poder funciona por medio de una matriz que se compone de la colonialidad del saber, que se refiere a lo epistemológico (Grosfo-

guel, 2008 y 2016); la colonialidad del ser, que está relacionada con lo ontológico (Mignolo, 2003; Maldonado-Torres, 2007); la colonialidad de la naturaleza, relacionada con la cuestión ambiental dentro de las estructuras coloniales (Alimonda, 2011); La colonialidad del género, que discute la construcción hegemónica de las relaciones de género (Curiel, 2007; Lugones, 2008, 2011).

Una de las consecuencias del colonialismo y de la modernidad-colonialidad es el epistemicidio, que es definido como un “proceso político-cultural a través del cual se mata y destruye el conocimiento producido por grupos sociales subordinados, como vía para mantener o profundizar esa subordinación” (Santos 1998, p. 208). Este concepto es de particular importancia en esta investigación, pues nos permite aproximarnos a los diferentes procesos sociales mediante los cuales, la música de concierto, con origen en la tradición europea de los siglos XVIII y XIX, se impone como práctica dominante e impide (por lo menos en los medios académicos) el surgimiento y desarrollo de expresiones musicales propias de las culturas subordinadas.

Como respuesta a la modernidad-colonialidad surge el decolonialismo<sup>5</sup>, también llamado movimiento del giro decolonial, que es: “un movimiento teórico y práctico de resistencia política epistemológica a la lógica de la modernidad-colonialidad” (Pereira, 2018, p. 18). Las herramientas con las que cuenta el decolonialismo para superar la colonialidad, están constituidas por una serie de categorías que incluyen propuestas conceptuales, metodologías y hasta movimientos sociales, entre ellas podemos destacar:

- ▶ La transmodernidad (Dussel, 2005) es un proyecto que pretende ir más allá de la concepción eurocéntrica, para proponer una pluriversalidad epistémica en la que se puedan producir conocimientos situados y éticos.
- ▶ Las epistemológicas del sur (Santos, 2010; Santos y Meneses, 2010) buscan dar viabilidad a las prácticas cognitivas de los pueblos oprimidos históricamente por el colonialismo, al abrirse a formas diferentes de pensar, ser y conocer.
- ▶ La desobediencia epistémica (Mignolo, 2009a) busca romper con la falacia de la superioridad del conocimiento occidental, no para cambiar

5 Es común que términos como giro decolonial, opción decolonial y decolonialidad sean usados como sinónimos dentro de la literatura analizada.

los contenidos de la discusión, más para cambiar los términos inequitativos en los que se debate.

- ▶ Los Feminismos decoloniales (Lugones, 2008) que cuestionan el modelo de patriarcado junto con sus intersecciones con el racismo, el capitalismo y la colonialidad.
- ▶ La interculturalidad crítica (Walsh, 2005, 2007, 2008 y 2010) que discute los procesos de inclusión social de grupos indígenas (y afrodescendientes en menor medida) por medio de los movimientos sociales.
- ▶ Las *pedagogías decoloniales*, que son definidas como: “metodologías producidas en contextos de lucha, marginalización, resistencia [...]; pedagógicas como prácticas insurgentes que rompen con la modernidad/colonialidad y permiten otras formas de ser, estar, pensar, saber, existir y vivir” (Walsh, 2013, p. 19).

## 2. La colonialidad en música

La colonialidad en música va mucho más allá de la mera organización de los sonidos, o de ser un asunto eminentemente estético<sup>6</sup>, para llegar a ser algo que determina lo que es aceptado como música y lo que significa ser músico<sup>7</sup>; su superación va mucho más allá de la modificación de un repertorio de origen europeo (Shifres y Gonnet, 2016). Dentro de la música, la colonialidad funciona por medio de conceptos y prácticas que podemos considerar como abismales (en el sentido usado por Santos, 2010). Estos conceptos y prácticas pasan por la implementación del modelo conservatorio y llegan hasta los proyectos de alfabetización musical, formando tanto a los músicos como a las personas en general, dentro de una ontología eurocéntrica (Shifres y Rosabal-Coto, 2017).

Dentro del área de la música, la colonialidad se expresa de diversas formas. Una de ellas es a través del epistemicidio musical, un concepto presentado por Queiroz (2017) donde se afirma que, los saberes musicales fueron

---

6 La estética es un tema abordado desde las discusiones decoloniales, y de gran importancia cuando hablamos desde cualquier espacio artístico. Algunos de los trabajos que discuten la cuestión estética (desde la decolonialidad) son: Mignolo (2009b; 2010), Tlostanova (2011), Bolaños (2020) y Palermo (2009).

7 Para profundizar, véase: la Revista Internacional de Educación Musical, no. 5 (2017), disponible en: <https://revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/issue/view/5>; y la Revista de antropología e Arte (PROA) no. 10, vol. 1 (2020), disponible en: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/issue/view/241>

víctimas de múltiples epistemicídios desde la colonización hasta hoy; como consecuencia de esto, las tradiciones musicales que no se encajen dentro de la música de concierto, el *jazz*, o las formas consolidadas dentro de la música popular, sufren un menosprecio social.

La notación musical tradicional occidental es otra manifestación de la colonialidad en música. El dominio de la partitura fue, y todavía es, considerado obligatorio para la expresión musical (Shifres y Gonnet, 2016), así como del concepto de lo que es música (la información en la partitura) y lo que es ser músico (la habilidad de ejecutar la partitura) (Holguín y Shifres, 2015). La capacidad de escribir música fue, desde el siglo XVIII, uno de los argumentos para sustentar la idea de la superioridad de la música europea por permitir una capacidad de abstracción que no era posible encontrar en otro tipo de músicas (Holguín y Shifres, 2015; Shifres y Gonnet, 2016).

El impacto de la notación musical va mucho más allá del lenguaje musical, llegando a formar la institucionalidad y la forma de pensar de las personas. Las sociedades alfabetizadas se caracterizan por un tipo de pensamiento que es determinado por un metalenguaje. Este es formado por las categorías generadas por el sistema de escritura que gobiernan los procesos cognitivos, y que operan a partir de la información articulada con las modalidades perceptuales como la audición o la visión (Holguín y Shifres, 2015), en el caso de la música, la cultura occidental hegemónica “piensa estas relaciones sonoras sobre un metalenguaje de cuño notacional” (Holguín y Shifres, 2015, p. 44). Un ejemplo de esto sería la categoría de la nota musical, que estructura otras categorías como los intervalos, las escalas, etc. que son fundamentales cuando pensamos en música y queremos construir su sentido. Las personas “alfabetizadas” musicalmente piensan que la nota es la unidad notacional y de procesamiento musical, asumiendo todas estas categorías como algo natural, no solo para ellos como para todas las personas (Shifres y Gonnet, 2016).

Es así que se forma una visión sobre la música que, por un lado, es geocéntrica en la medida en que asumimos que el otro tiene experiencias musicales similares a la nuestra, y por el otro es etnocéntrica, ya que la justificación de esta experiencia musical se fundamenta en sistemas de valores y creencias compartidos culturalmente. El pensamiento moderno y eurocéntrico sobre el arte, y la música en particular, termina negando la existencia de otras perspectivas, e imponiendo estas concepciones ego-etnocéntricas (Shifres y Gonnet, 2016).

El nacionalismo también es una forma de expresión de la colonialidad, este buscó desarrollar un sentido de pertenencia desde “el mundo civilizado”, que se fundamentaba en una identidad nacional enfocada en la burguesía y en la clase media (Holguín, 2017). En el área de la música, el nacionalismo buscó formar epistemologías y ontologías que ayudaron a determinar las fronteras políticas y culturales de los estados nación desde el siglo XIX, es ahí cuando aparece la idea del folclor (Shifres y Gonnet, 2016). Ser artista se volvió sinónimo de expresarse en el lenguaje de los colonizadores, de buscar el blanqueamiento de la música<sup>8</sup>, de los músicos y de los instrumentos, de menospreciar o arreglar las expresiones nativas para adaptarlas a las expresiones del “mundo civilizado” (Holguín, 2017).

Las músicas subalternas, al ser expresiones genuinas de subjetividades inferiorizadas, podrían ser entendidas como expresiones decoloniales, sin embargo, la necesidad de superar las jerarquías estéticas impuestas por la modernidad-colonialidad, hace que muchas de ellas terminen auto colonizándose al entrar en las prácticas propias del mundo académico (Shifres y Rosabal-Coto, 2017). La falta de cuestionamientos críticos sobre la colonialidad musical, puede llevarnos a otras formas de alienación relacionadas con el racismo y el nacionalismo. Es por esto que la respuesta decolonial debe ir más allá de la superficialidad del asunto de los repertorios, y discutir las cuestiones relacionadas con el saber (la epistemológica) y el ser (la ontológica) dentro del campo de la música (Shifres y Gonnet, 2016).

Algunos proyectos culturales pueden ser concebidos como decoloniales al argumentar la democracia cultural o defender la justicia social, pero la realidad de sus praxis y ontologías termina perpetuando las desigualdades producidas por la colonialidad. Una consecuencia de esto está en la museificación de los encuentros, celebraciones y fiestas de las cosmovisiones que se encuentran fuera del modelo eurocéntrico. Esta reivindicación de las formas artísticas populares termina ocultando las asimetrías epistemológicas, en torno a la naturaleza, construcción y circulación de estos conocimientos musicales (Shifres y Rosabal-Coto, 2017). Un ejemplo de esta situación es el Festival Petronio Álvarez, en el cual la agrupación Bahía (ganadora de la primera edición en 1997) se le presenta la disyuntiva entre, mantener una pureza exótica, por un lado, y flexibilizar su estilo musical para que se aproxime lo suficiente de los lenguajes musicales occidentales y pueda generar resultados comerciales (Salgar, 2007).

---

8 Para profundizar sobre el blanqueamiento en la música en Colombia, véase: Santamaría-Delgado (2007) y Hernández-Salgar (2007)

Otra forma en la que la colonialidad se manifiesta es en la educación musical, en ella existe un programa doble que, por un lado, busca formar músicos profesionales, y por el otro un público; esto sin considerar las tradiciones culturales, las necesidades expresivas o socio afectivas de las personas. La educación musical termina entrando en un modelo capitalista que busca favorecer la separación entre productores y consumidores (Shifres y Rosabal-Coto, 2017; Shifres y Gonnet, 2016).

La educación musical colonizada da prioridad a una ontología de la música como texto por medio de un metalenguaje, llevando la concepción de lo que es música, de lo sonoro, a convertirla en un artefacto cultural a ser ofrecido como mercancía (Shifres y Gonnet, 2016). El modelo de educación conservatorio implantó “modos de aprender que lejos de identificarse con la alegría del hacer conjunto, parecen más caminos sacrificiales para el logro de las metas sublimes” (Shifres y Gonnet, 2016, p. 65).

Esto llevó a que en Latinoamérica fuera implantada y naturalizada, por medio de la institucionalización del modelo conservatorio, una ontología particular (fundamentada en las ideas del iluminismo europeo) para la circulación del conocimiento musical, que se estructuraba a partir de la raza y estaba dirigida a las formas propias del quehacer musical *blanco* (Holguín y Shifres, 2015). Esta ontología impuso la idea de que la música estaba confinada a la idea de la *obra*, como fue concebida en el renacimiento europeo. No es un repertorio específico, sino el mismo concepto de *obra*, lo que está siendo ocultado por la colonialidad. La idea de la obra musical “aprisiona la música dentro del objeto concebido para ser exhibido y contemplado más que vivido y sentido” (Holguín y Shifres, 2015, p. 52).

La colonialidad en la formación profesional de músicos ha sido ampliamente estudiada en Brasil (Pereira, 2014 y 2015; Queiroz, 2017b, 2020 y 2021; Queiroz y Pereira, 2020; Monteiro y Soares, 2020; Anastacio, 2020), así como en el resto de América Latina (Souza et al., 2020; Ochoa, 2016; Guier, 2021; Carabetta, 2017) mostrando las características de la colonialidad que dominan la formación de los estudiantes de música por la preponderancia de la música erudita y la reproducción de un modelo disciplinar como única estrategia de organización curricular. Algunos de estos trabajos discuten el modelo conservatorio, pero es en el *habitus conservatorio* que encontramos el instrumento conceptual más robusto para discutir la formación universitaria en música.

El *habitus conservatorial* es un concepto propuesto por Pereira (2014), fundamentado en los conceptos del sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002)<sup>9</sup>, encontramos una definición más actualizada en Pereira et al. (2021). En este texto, el *habitus conservatorial* es entendido como:

Uma estrutura típico-ideal que é estruturada pela tradição histórica do ensino de música institucionalizado pelos conservatórios, que atuam como estrutura estruturante das práticas e percepções dos agentes [una estructura típicoideal que es estructurada por la tradición histórica en la enseñanza de la música institucionalizada por los conservatorios, que actúan como estructura estructurante de las prácticas y de la percepción de los agentes]. (Pereira et al., 2021, p. 2)

El concepto de *habitus conservatorial* es resultado de una investigación que analizó los proyectos pedagógicos de cuatro cursos de licenciatura en Brasil. En esta investigación las licenciaturas en música son entendidas como un subcampo que caracteriza la relación entre los campos artístico y educativo, debido a la complicidad ontológica entre los conceptos de *habitus* y *campo* (Pereira, 2014). Pereira (2014) llega a la conclusión de que el modelo de enseñanza fundamentado en el *habitus conservatorial* tiene las siguientes características:

- ▶ La música “clásica” es presentada como superior y la escritura musical tiene prioridad en la transmisión del conocimiento.
- ▶ El proceso de enseñanza es individual y se centra en una ejecución instrumental-vocal que busca el virtuosismo.
- ▶ Este individualismo parte de la idea de clases individuales con un programa de estudio predeterminado que incluye estudios, ejercicios y obras (organizados de lo más simple hacia lo más complejo). Estos contenidos, además de ser obligatorios, son considerados una meta a ser alcanzada.
- ▶ La selección de los estudiantes se da por la idea de “talento”.
- ▶ El proceso de enseñanza sucede en un molde medieval donde el profesor es un maestro en su oficio.
- ▶ El profesor decide sobre el desarrollo individual de los estudiantes.

9 Para profundizar sobre las ideas Pierre Bourdieu y los conceptos utilizados en este artículo (Habitus, Campo, Capital cultural, Doxa, Nomos, etc.) véase: Pierre Bourdieu, Key Concepts; editado por Michael Grenfell, editora Acumen, 2008.

- ▶ El objetivo final del proceso educativo es el de formar un músico/profesor que domine la práctica musical, y por este motivo es el sujeto más apto para enseñarla.

Como consecuencia de estas características, el *habitus conservatorio* vuelve a la música de concierto la única forma de conocimiento musical legítima, así como el criterio para la categorización del capital cultural. Asume un único camino en el aprendizaje de la música y una única forma para la sistematización del conocimiento musical, también genera una forma de enseñar música que da preponderancia a la música de concierto y aleja otras posibles prácticas musicales que estarían más relacionadas con la vida cotidiana de los estudiantes (Pereira, 2014).

De acuerdo con Pereira (2014), el *habitus conservatorio* también genera una desocialización de la experiencia musical, que ve a la música como producto de individuos aislados, estos individuos conseguirían trascender este individualismo cuando sus obras son incorporadas a la categoría de lo universal (lo que desconoce los procesos históricos). Cuando esta ideología separa a la música de su carácter social, y se niega su componente histórico, se genera un sistema de valores musicales en el cual la reificación de la música ocupa el lugar más alto. Esta ideología también sirve para sustentar la hegemonía del conservatorio y de su producción musical como superior, cuando es incorporada por los agentes sociales. Para Pereira (2020), esta ideología no es más que la expresión, dentro del campo artístico, de la colonialidad y del mito de la modernidad, siendo un desafío que necesita ser enfrentado.

Pereira (2020) identifica a la colonialidad como una *doxa* operacionalizada por los currículos de los cursos superiores en música, ya que estos son constituidos sobre la música de concierto occidental. Estos currículos serían instrumentos de la colonialidad de los sentidos al permitir la colonización de la *aesthesis* por parte de una estética específica. Para Pereira (2018), ha sido la institucionalización (y su mantenimiento durante varios siglos por parte de los conservatorios) que está *doxa* alcanza la condición de *nomos* (Pereira, 2018); en última instancia, el *habitus conservatorio* sería la forma en que el campo [de la música colonializada] funciona en la práctica, una forma que perpetúa una epistemología colonial, a pesar de los intentos de transformación.

El conservatorio no es una institución estática, de hecho, ha sido actualizado, pero los intentos de reformas curriculares han sido realizados desde

matrices conservatoriales incorporadas, que garantizan currículos apropiados para el estudio de la música de concierto, pero que no funcionan a la hora de ser aplicados a las músicas populares, étnicas, o a las otras formas de música “clásica” no occidental (Pereira, 2014). En última instancia, las instituciones continúan siendo guiadas por la fuerza de la herencia colonialista (Queiroz y Pereira, 2020).

Como consecuencia de la colonialidad musical, el campo musical en Brasil, y aquí también podemos incluir el resto de la América Latina, termina siendo dominado por una única concepción musical que se basa en la tradición europea de los siglos XVIII y XIX. Investigaciones como las de Pereira (2014), Pereira (2018), Queiroz (2017), Queiroz (2020) y Augusto (2010) confirman esta afirmación, en el caso de otros países latinoamericanos, trabajos como el de Souza y colaboradores (2020) nos muestran escenarios similares.

### 3. Algunas ideas sobre prácticas musicales decoloniales

Dentro de la literatura académica analizada en esta investigación, existen diferentes propuestas para una decolonialidad musical, sin embargo, categorizar como decolonial, resultó ser una tarea bastante compleja. Encontramos elementos opuestos, algunos con características coloniales y otros, decoloniales. Creemos que estas “contradicciones” son naturales en un campo definido por prácticas fundamentadas en la tradición europea de los siglos XVIII y XIX, pero que, al mismo tiempo, dialogan con el presente, y se abren a nuevas formas de hacer música, algunas de ellas, abiertamente decoloniales. Considerando lo anterior presentamos algunas propuestas musicales que consideramos como decoloniales.

En el campo de la educación musical tenemos varias propuestas, unas de ellas son las propuestas pedagógica (Queiroz, 2017) y curricular (Queiroz, 2020) del profesor Luis Ricardo Queiroz, en la cual se rompe con la epistemología de la modernidad-colonialidad. En la pedagogía del conflicto (Queiroz, 2017) se busca enfrentar la monocultura en la enseñanza musical, poner en conflicto las dimensiones simbólicas de cualquier universo musical y minimizar los epistemicidios musicales por medio de una interculturalidad musical. El uso de la palabra conflicto no se debe a que el autor esté incitando a la violencia o algo parecido, y si, está relacionado con que este tipo de “conflictos” ocu-

rran comúnmente cuando una epistemología tradicional, en el área de música, que ocupa espacios de poder y tiene acceso a recursos materiales, es puesta en tela de juicio por las exclusiones inherentes a su forma de ver el fenómeno musical. En estos casos, se comienzan a compartir espacios y recursos, con otras formas de hacer música, algunas de ellas abiertamente menospreciadas y discriminadas. La lucha por los espacios y recursos, por parte de los diferentes agentes musicales, termina desencadenando estos conflictos, que según el autor pueden ser deseables y hasta necesarios para conseguir que todas las voces puedan ser escuchadas.

En su propuesta para una formación decolonial (Queiroz, 2020) el autor nos propone:

- ▶ Conocer e incorporar diferentes tipos de músicas producidas en Brasil y en otros contextos culturales del mundo.
- ▶ Crear diálogos efectivos entre los cursos de formación superior en música y la realidad musical que circunda a las universidades.
- ▶ Pensar e implementar nuevas estrategias de formación y organización curricular a partir de la diversidad musical.
- ▶ Incorporar la creación como elemento fundamental para una acción educativa decolonial en música.
- ▶ Instituir la investigación como estrategia efectiva para una formación en música pautada en la producción de conocimiento.
- ▶ Abordar la música como un fenómeno complejo y amplio que abarque ética y justicia social.

Como respuesta a las consecuencias negativas del *habitus conservatorio* encontramos otra propuesta educacional. Pereira (2018 y 2020) así como Queiroz y Pereira (2020), asumen una posición decolonial y busca un giro deconservatorio en la enseñanza de la música, donde no se niega o excluye lo que ya está siendo enseñado (la tradición musical erudita) pero si se adoptan nuevas posturas frente a otros conocimientos y prácticas musicales. En el giro deconservatorio se parte de la idea de que "*habitus* no es destino" (Setton, 2002, p. 61) para desnaturalizar las tradiciones y poder reinventar las instituciones con base en el modelo solidario del proyecto transmoderno. Esta desnaturalización sería una herramienta útil para descolonizar el arte y la percepción estética de la belleza.

En el giro deconservatorio se busca la construcción de nuevos *habitus* que rompan con las hegemonías culturales arbitrarias, y donde la música erudita

sea una entre muchas posibilidades de prácticas musicales (Pereira, 2018). Para esto son consideradas las disparidades sociales como una de las características fundamentales de la educación musical, lo que hace necesario asumir una visión de diversidad y equidad que permita reconocer la colonialidad en los currículos académicos y formular cambios, pero sin caer en una visión de diversidad fundamentada en la estética colonial que termine perpetuando el mito de la modernidad y los epistemicidios musicales (Pereira, 2020).

Tal vez un primer paso para evitar la perpetuación del *habitus conservatorial* consiste en su concientización, puesto que al conocer las: “*disposições incorporadas que orientam nossas práticas e nossa percepção, teremos mais chance na luta para democratizar o acesso à música*” [disposiciones incorporadas que orientan nuestras prácticas y nuestra percepción, tendremos más chances en la lucha por democratizar el acceso a la música] (Pereira, 2014, p. 102). Para Pereira (2018), la educación musical en América Latina fue constituida como una expresión de la colonialidad, pero los estudios que usan el concepto de *habitus conservatorial* han ayudado a determinar cómo se reproduce la colonialidad del saber en la música.

También encontramos dos propuestas decoloniales originadas fuera de Brasil. La primera de ellas sería la de Holguín y Shifres (2015), quienes buscan una formación auditiva, desde una perspectiva Latinoamérica, para superar las ontologías y los modelos de enseñanza establecidos. Este cambio sería posible por medio de tres componentes:

- ▶ **La reincorporación del cuerpo:** el modelo conservatorial redujo el uso del cuerpo a una mínima expresión, privilegiando los procesos mentales y una enajenación de carácter racial para los colectivos indígenas y afrodescendientes. De esta forma, pensar en una “educación auditiva corporeizada” (Holguín y Shifres, 2015, p. 48) contribuiría a una decolonialidad musical.
- ▶ **Revisar la notación musical:** al revisar la antología de la música como texto, es posible reconsiderar la relación entre oralidad y escritura de diferentes manifestaciones musicales, especialmente en los contextos donde la partitura es incompatible con el contexto sociocultural. Esta revisión permitiría otros modos de imaginar la música, al mismo tiempo que mostraría las limitaciones al momento de explicar muchas de las variables de la experiencia musical.

- **La valoración de un marco intersubjetivo para el aprendizaje:** una aproximación decolonial de la experiencia musical estaría condicionada a “comprender la música a partir de estar y experimentarla con otros” (Holguín y Shifres, 2015, p. 51), de colocarse en el lugar del otro para construir nuestra percepción musical sobre la empatía y a la identificación con el otro. La consecuencia pedagógica de esto es la de separar el desarrollo musical de las categorías colonializadas al dejar de existir un adentro (la estructura de la música) y un afuera (la experiencia de las personas involucradas), la música serían sonidos y personas interactuando en un espacio común.

La segunda propuesta es la de Shifres e Gonnet (2016), donde se pretende repensar la epistemología musical hegemónica para crear un modelo pedagógico basado en tres puntos. El primero sería la construcción de un vínculo entre la experiencia musical y la naturaleza, o el medio ambiente donde se desarrolla esta experiencia. La naturaleza puede servir de marco teórico desde el cual podemos reflexionar sobre cómo organizar el sonido, y así, por un lado, romper con la idea del escenario como único lugar para el quehacer musical, y por el otro, hacer música de una forma que “nos permita escucharnos a nosotros en el mundo que nos rodea” (Shifres y Gonnet, 2016, p. 64). El segundo punto estaría relacionado con la reconstrucción de un colectivo del cual todos somos miembros, en este sentido, la colectividad sería el destinatario de los encuentros musicales y no un público separado, como acontece en el marco de las fiestas y celebraciones. El tercer punto está orientado a la revisión de los modos de circulación del conocimiento musical, donde serían revalorizadas las experiencias íntimas (como encuentros familiares) y los abordajes multimodales que involucrarían el cuerpo, el moviendo y otros sentidos, de forma que se modifique la relación maestro-discípulo para una experiencia de conocimiento co-construido.

Otra propuesta interesante se encuentra en la musicología, específicamente en el análisis musical<sup>10</sup>. El trabajo titulado *Estructura racial blanca en la teoría de la música* (Ewell, 2020) propone lo siguiente:

- La teoría musical es hecha por *blancos* y centrada en compositores *blancos*, mostrando a la música *blanca* (y tonal) como superior.

10 Para otros trabajos relacionados con la temática racial véase: Radano y Bohlman (2000), Bohlman (1993) y Melodie (2021).

- ▶ La música (hecha por blancos) es mostrada como algo puro, separada de fenómenos como el racismo.
- ▶ La teoría musical se presenta como un campo diverso e inclusivo, aunque esto es falso.
- ▶ Heinrich Schenker (1868-1935) y su teoría de análisis musical son racistas.
- ▶ La figura de Schenker fue *limpiada* para no parecer racista, sus textos fueron editados cortando partes problemáticas.

Ewell (2020) considera que para conseguir un cambio verdadero y profundo -un proceso que vaya más allá de la inclusión de personas subalternas<sup>11</sup> que acepten las epistemologías blancas<sup>12</sup>- en el proceso de enseñanza de la teoría musical, es necesario abrir espacios para el estudio de compositores no blancos y formas de hacer músicas no blancas. De acuerdo con Ewell (2020), la inmensa mayoría teóricos musicales son blancos [por lo menos en los Estados Unidos], debido a que las personas de otras razas sistemáticamente buscan otros campos de estudio como la etnomusicología. Entre varias acciones específicas, el autor propone:

- ▶ Dejar de exigir el conocimiento del idioma alemán (algo evidentemente racista) para poder cursar un postgrado en teoría musical.
- ▶ Abordar directamente el tema del racismo en los eventos académicos sobre teoría musical.
- ▶ Ofrecer un premio direccionando a la investigación antirracista dentro del campo de la teoría de la música.
- ▶ Remover músicas abiertamente racistas de los libros utilizados en la enseñanza de la teoría musical, como por ejemplo algunas canciones de Stephen Foster.

## 4. Decolonialidad y técnicas extendidas

Messina y colaboradores (2020) muestran la dificultad de aproximarse a una práctica musical decolonial en la música contemporánea o experimental.

11 El autor usa la expresión *persons of color* [personas de color].

12 En la sección final del artículo, Ewell menciona a su padre como un ejemplo de alguien que aceptó el marco racial blanco como propio. Sobre el tema de la inclusión, desde una perspectiva decolonial, véase Walsh (2008 y 2010).

En el contexto de este tipo de prácticas musicales, la modernidad adquiere un significado ambivalente, pues es un sinónimo de colonialidad, pero también es un sinónimo de libertad (en lo que se refiere a la praxis sonora). Es a partir de esta contradicción y las paradojas que se generan, que se considera posible una práctica antihegemónica tanto en lo interpretativo, como en lo compositivo.

De acuerdo con Messina y colaboradores (2020), en la música experimental, lo nuevo y lo moderno son categorías comúnmente usadas para sustentar las producciones intelectuales, especialmente cuando estas traen la promesa de derrumbar las estructuras ya existentes, y dar lugar a unas nuevas que permitan una reorganización del mundo sonoro. Sin embargo, los principios estéticos y poéticos usados en estas prácticas musicales están orientados por una lógica que termina afirmando la centralidad europea al usar referencias como Boulez, Cage, Stockhausen y Nono entre otros. Y esto a pesar de una búsqueda consciente por romper con los paradigmas habituales de coerción, en una especie de desobediencia epistémica (en el sentido usado por Walter D. Mignolo). El dilema generado coloca a los músicos experimentales en una situación donde todos sus esfuerzos terminan contribuyendo a no promover un comportamiento decolonial. Sin embargo, los autores encuentran una posible salida a este dilema en el uso de las técnicas extendidas ya que su uso forma prácticas contextualizadas, relacionadas al lugar y a quien las usa.

Flausino Valle (1894-1954) fue pionero en el desarrollo de técnicas extendidas en el violín con los sonidos biofónicos (Feichas et al., 2017), su obra está basada en el nacionalismo brasileño (no en la decolonialidad) y busca incluir el folclor, los rituales, las fiestas y la fauna de Minas Gerais, su tierra natal. Todo esto haciendo uso de la tonalidad junto con las técnicas extendidas de una forma orgánica.

Valle hace uso del *scratch*<sup>13</sup> en su preludio *A porteira da fazenda* (el portón de la finca, 1933) para obtener la materialidad sonora de un objeto (el portón de una finca al abrirse) y anticipar la idea de la música concreta instrumental de Lachenmann (Messina et al., 2020). Con esto, no se pretende afirmar que Lachenmann plagio a Valle, lo importante es anotar que los aportes de Valle han sido ignorados sistemáticamente, mostrando cómo el colonialismo domina el debate académico (Messina et al., 2019). Sin embargo, esta situación

---

13 Un tipo de técnica extendida donde el arco pasa con mucha presión sobre la cuerda.

viene cambiando gracias a investigadores como Leonardo Feichas, quien, además de publicaciones académicas (Feichas et al., 2017; Messina et al., 2019) ha producido un documental sobre Flausino Valle (Feichas, 2020), presentaciones musicales y grabaciones de sus obras (Feichas, 2016), rescatando y valorizando su herencia musical.

El principal indicio de colonialidad involucrado en esta situación está en que, es posible reformular radicalmente la forma de tocar y escribir la música si se es un compositor europeo, más cuando se trata de un “*mineiro caipira*” (campesino del estado de Minas Gerais) como Flausino Valle, ¡no! (Messina et al., 2020). Normalmente, cuando un estudiante de música se dispone a aprender una técnica como el *scratch*, lo hace por medio del canon eurocentrado o, en otras palabras, desde el *habitus conservatorial*, y no desde las prácticas musicales que hacen parte de su cotidianidad, de esta forma, el epistemicidio musical se consuma como un acto realizado (Messina et al., 2020). Es aquí donde surge la pregunta, ¿si las técnicas extendidas son un producto de la tradición musical eurocéntrica, entonces por qué hacer una propuesta decolonial basada en ellas?

Siguiendo el razonamiento presentado por Messina et al. (2020), los autores afirman que las técnicas extendidas tomaron relevancia durante la segunda mitad del siglo xx en un contexto donde el lenguaje musical llegó a niveles de complejidad tan altos que lo volvieron ininteligible para la gran mayoría de las personas. Por esto se da un divorcio entre el público de las sinfonías de Beethoven o las óperas de Verdi, y los músicos experimentales. De acuerdo con Mejía (2020), esta separación es un ejemplo de cómo el concepto de lo que es la música de concierto<sup>14</sup>, quedó preso en unos valores estéticos, sociales y económicos representados por un repertorio que llega hasta inicios del siglo xx, algo que no sucedió casualmente, pues es justamente en esta época que el colonialismo y el imperialismo llegan a su fin.

---

14 Aquí estoy haciendo referencia a cómo este tipo de música es entendida desde un punto de vista cultural. La música de concierto occidental se caracterizó por recibir un altísimo capital cultural (en referencia a la teoría de Bourdieu) y reforzar los ideales burgueses del siglo XIX. Con los cambios culturales del siglo XX, la música de concierto fue perdiendo su papel hegemónico en detrimento de la música popular (véase Bastos, 2010), sin embargo, la música compuesta en ese momento (la música contemporánea) no fue capaz de revertir este proceso, y terminó siendo una música de públicos específicos que no otorgaban el mismo tipo y nivel de capital cultural.

Retornando a nuestra pregunta, Messina et al. (2020) consideran que las técnicas extendidas pueden servir de puente entre el *habitus conservatorio* y una abertura en la forma en que nos relacionamos con la música. A nivel institucional, enseñar las técnicas extendidas puede ser defendido con el argumento de promover los lenguajes musicales del siglo xx, algo que no generaría mayores conflictos en el mundo académico. A nivel práctico, las técnicas extendidas nos ofrecen varias posibilidades decoloniales como:

- ▶ Interactuar de una forma abierta con otros lenguajes musicales diferentes a los de la música erudita, tal como lo ejemplifican Rosa (2014) y Paziani (2017). Estos lenguajes musicales, que no necesitan ser de origen europeo, y pueden ser parte del entorno cotidiano de las personas.
- ▶ Se concentran en la experiencia de la interpretación más que en la lectura de partituras.
- ▶ Conciben el sonido como su medio de expresión fundamental, y no dependen de la abstracción simbólica de la nota musical, como consecuencia de esto, es posible redimensionar la práctica hegemónica del solfeo.
- ▶ El uso de las técnicas extendidas permite desenvolver procesos creativos sin necesitar desarrollar el virtuosismo instrumental.

## 5. Consideraciones Finales

Los conceptos presentados en este texto permiten que nos aproximemos de una forma crítica a la realidad del medio musical, y que cuestionemos la hegemonía de la tradición musical de origen europeo en detrimento de otras formas de pensar y vivir la música. Gracias a este contexto, se vuelve imperativo generar procesos de cambio acordes con las realidades sociales y culturales de nuestras sociedades. Tal vez, un primer paso en este sentido sea el que nos recomienda Silva (2021), quien nos invita a descategorizar la música como respuesta al pensamiento eurocentrado.

Los ejemplos citados, muestran las tensiones naturales de un campo que se debate entre un pasado colonial y un presente en el cual no es posible mantener el epistemicidio musical de aquellas prácticas diferentes a la tradición conservatorio. Esperamos que este artículo ayude a problematizar el colonialismo dentro de la música de concierto y a mostrar que existen prácticas musi-

cales que nos ofrecen opciones acordes con la realidad de nuestras sociedades. Prácticas musicales que ofrecen posibilidades de crear y de *sonar* que no dependan exclusivamente de un pasado colonial y que sean coherentes con los tiempos en que vivimos.

### Reseña del autor

**Carlos Mario Gómez Mejía.** Inició sus estudios de contrabajo en la Habana, Cuba, con el maestro Víctor Soto, donde también recibió clases de los maestros: Tulio Peramo (Harmonía y contrapunto) y Elvira Cifuentes (Solfeo). Se graduó como Maestro en Música en la Universidad Central, Colombia, bajo la tutela del maestro Mauricio Daza y como Mestre em Música, en interpretación del contrabajo en la Universidade Federal da Paraíba (UFPB) en Brasil, orientado por el doctor Luciano Carneiro. En la actualidad se encuentra cursando un doctorado en musicología en la UFPB, bajo la orientación de doctor Marcello Messina y con el apoyo de una beca de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). También hace parte del Núcleo Amazónico de Pesquisa (NAP) desde 2020. Desde 2016 hace parte de la Sinfónica Municipal de João Pessoa (OSMJP) como contrabajista.

**Contacto:** cmgarun1@gmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0X0X-0X0X-0X0X-0X0>

### Referencias

- Alimonda, H. (2011). La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la ecología política latinoamericana. En H. Alimonda (ed.). *La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina* (pp. 21–58). CLASCO.
- Anastácio, L. G. (2020). Modernidade, Colonialidade e Tradição: uma Reflexão Sobre o Repertório Padrão de Concerto no Estudo e Prática do Violino. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 10(1), 221–238.
- Appel, W. (1974). *No Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University.
- Augusto, A. (2010). A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista brasileira de música, programa de pós-graduação escola de música DAUFRI*, 23(1).
- Baltar, P. (2020). A Teoria Crítica sob o olhar da decolonialidade. *Tensões Mundiais*, 16(31), 21–47. <https://doi.org/10.33956/tensoesmundiais.v16i31.2432>
- Bastos, R. (2014). Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Aceno - Revista de Antropologia Do Centro-Oeste*, 1(1), 49–101. <https://doi.org/10.48074/aceno.v1i1.1800>

- Bohlman, P. V. (1993). Musicology as a Political Act. *Journal of Musicology*, 11(4), 411-436. <https://doi.org/10.2307/764020>
- Bolaños, M. (2020). El lugar del arte en la opción por una desobediencia epistémica decolonial. *Revista Hermeneutic*, 18, 65-82. <https://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/view/721>
- Carabetta, S. (2017). Reflexiones para la construcción de una educación musical intercultural: Cuando lo pedagógico y lo epistemológico se desencuentran. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 119-127. <https://doi.org/10.12967/>
- Cope, D. (2001). *New Directions in Music* (Seventh ed). Waveland Press.
- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, 26.
- Dussel, E. (2005). *Europa, modernidad e eurocentrismo*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, 1, 51-86. <http://nomadas.ucenastral.edu.co/index.php/8-articulos/33-tabla-de-contenido-no-26>
- Ewell, P. A. (2020). Music theory and the white racial frame. *Music Theory Online*, 26(1). <https://doi.org/10.30535/MTO.26.2.4>
- Fanon, F. (1965). Os condenados da terra, de Frantz Fanon. In S. Ferreira (Ed.), *Cultura*. Editora Ulisseia Lisboa. <https://doi.org/10.4000/cultura.2585>
- Feichas, L., Keller, D., Silva, C. & Silva, M. (2017). Sons Biofônicos E Criação Musical: Estudo exploratório dos fatores criativos utilizando emulações instrumentais de sons cotidianos. En E. Cordeiro, D. Keller, M. Messina, J. da Silva & G. Benetti (eds.), *SIMA, 2017: Anais do vi Simpósio Internacional de Música na Amazônia* (pp. 363-373). Editora da Universidade Federal de Roraima. <https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-01985312>
- Feichas, L. (2020, enero 6). *Documentário Flausino Valle*. [Video]. <https://youtu.be/EabMmlrS1Bs>
- Feichas, L. (2016, agosto 11). *A Porteira da Fazenda*. [Video]. <https://youtu.be/pKAbZdyTBIE>
- Grosfoguel, R. (2008). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, 115-147. <https://doi.org/10.4000/rccs.697>
- Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: Racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, 31(1), 25-49. <https://doi.org/10.1590/>
- Guier, A. M. (2021). Observaciones sobre la Educación Musical Instrumental Universitaria y su Proceso de Decolonización: Un enfoque Teórico-Práctico. En J. Barrantes y P. Vargas (Eds.), *Pedagogía Universitaria: Diálogos de Saberes Interdisciplinarios* (1 ed., pp. 97-111). División de Educología de la Universidad Nacional, Costa Rica. <http://hdl.handle.net/11056/21305>
- Hernández, O. (2007). Marimba de chonta y poscolonialidad musical. *Nómadas*, 27, 56-69.
- Holguín, P. (2017). La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 149-156. <https://doi.org/10.12967/riem-2017-5-p149-156>
- Holguín, P. y Shifres, F. (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle 14*, 10(15), 40-53.
- Lachenmann, H. (1996). *Musik als existentielle Erfahrung*. Breitkopf & Härtel.
- Latham, A. (ED). (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, 9, 73–101.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2). <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro y R. Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial* (pp. 127–167). Siglo del Hombre editores.
- Mejía, C. M. G. (2020). As técnicas estendidas como ferramenta no processo de ensino-aprendizado do contra baixo acústico. En L. Feichas (ed.), *Anais da II Conferência Nacional do Encontro de Cordas Flautino Valle: ensino coletivo, pedagogia e performance* (pp. 121–126). Neplan Editora.
- Melodie, M. (2021). *Early Music and Latin America. Transhistorical Views on the Coloniality of Sound*. University of California Santa Cruz.
- Mensing, B. & Piedade, A. (2016). Inversão de causa e efeito – uma análise da peça “salut für caudwell” do helmut lachenmann. *vi Simpósio Internacional de Musicologia*, 235–243.
- Messina, M., Feichas, L. & Ribeiro, L. (2019). *Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flautino Valle and the Euro-normative Bias of New Music Genealogies*. II Congreso MUSAM.
- Messina, M., Mejía, C., Feichas, L., Silva, C. & Martins, A. (2020). Música experimental, técnicas estendidas e práticas criativas como ferramentas decoloniais: um relato de várias torções e tensões. *Revista de Antropologia e Arte*, 10(1), 101–121.
- Mignolo, W. (2003). *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Editorial UFMG.
- Mignolo, W. (2009a). Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. *Theory, Culture & Society*, 26(8). <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>
- Mignolo, W. (2009b). Prefacio. En Z. Palermo (ed.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 7–13). Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10–25.
- Monteiro, G. L. F. & Soares, T. R. P. (2020). Reflexões acerca da relevância e necessidade da decolonialidade no ensino de música em uma universidade fronteiriça contemporânea. *Raído*, 14(34). <https://doi.org/10.30612/raido.v14i34.11063>
- Ocaña, A., Arias, M. & Conedo, Z. (2018). *Decolonialidad de la educación. Emergencia/urgencia de una pedagogía decolonial*. Editorial Unimagdalena.
- Ochoa Escobar, J. S. (2016). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-1.asse>
- Padovani, J. & Ferraz, S. (2011). Proto-história: evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Musica Hodie*, 11(2), 11–35.
- Palermo, Z. (2009). Introducción. En Z. Palermo (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 15–26). Ediciones del Signo.
- Paziani, D. (2017). *O ensino coletivo de contra baixo acústico: a vivência de processos criativos com alunos do projeto guri/ ribeirão preto e a ideia de experiência de Jorge Larrosa*. Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita filho” (UNESP).
- Pereira, M. (2014). Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista Da Abem*, 22(32).

- Pereira, M. (2015). O Currículo das Licenciaturas em Música: compreendendo o habitus conservatorial como ideologia incorporada. *Arteriais - Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Artes*, 1(1). <https://doi.org/10.18542/arteriais.v1i1.2102>
- Pereira, M. (2018). Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. *Interlúdio - Revista Do Departamento de Educação Musical Do Colégio Pedro II*, 6(10). <https://doi.org/10.33025/irdemcp2.v6i10.1944>
- Pereira, M. (2020). Ensino superior em Música, colonialidade e currículos. *Revista Brasileira de Educação*, 25. <https://doi.org/10.1590/s1413-24782020250054>
- Pereira, M., Barbosa, A., Andrade, D., Costa, M., De Toledo, C. & Vale, S. (2021). Apropriações do conceito de habitus conservatorial na literatura em educação musical: uma análise nos anais da ANPPOM. *XXXI Congresso Da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música*, 1–13.
- Queiroz, L. R. S. (2017a). Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista Da Abem*, 25(39).
- Queiroz, L. R. S. (2017b). Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *Intermeio*, 23(45).
- Queiroz, L. R. S. (2020). Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Revista de Antropologia e Arte*, 10(1), 153–199.
- Queiroz, L. R. S. (2021). Afro-Brazilian Culture in Higher Music Education: Analyses from a Trajectory of Exclusions and Epistemicides. *En ISME – International Society for Music Education (Ed.), Proceedings of the 28th International Seminar of the ISME Research Commission* (pp. 215–228). University Printing Services, University of Jyväskylä.
- Queiroz, L. R. S. & Pereira, M. (2020). Coloniality in music teacher education: The current reality of undergraduate programs in Brazil. *En A. Creech & M. Generale (Eds.), Proceedings of the International Society for Music Education 34th World Conference on Music Education* (pp. 523–531). International Society for Music Education (ISME).
- Quijano, A. (2000). Coloniality of power and Eurocentrism in Latin America. *International Sociology*, 15(2). <https://doi.org/10.1177/0268580900015002005>
- Radano, R. & Bohlman, P. (2000). Introduction: Music and Race, Their Past, Their Presence. *En R. Radano & P. Bohlman (Eds.), Music and the Racial imagination* (pp. 1–53). The University of Chicago Press.
- Ray, S. (2011). Editorial. *Música Hodie*, 11(2), 1–2.
- Reyner, I. R. (2011). Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Opus*, 17(2), 77–106.
- Ribeiro, G. & Ferraz, S. (2017). Guero: música concreta instrumental e direcionalidade na peça-estudo para piano de Helmut Lachenmann. *Vórtex*, 5(1), 1–22.
- Rosa, A. (2014). *Técnicas extendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino*. Editora Unesp.
- Sadie, S. (1995). *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Macmillan Publishers Limited.
- Santamaría-Delgado, C. (2007). El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. *En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (p. 306). Siglo del hombre.

- Schaeffer, P. (1988). Tratado de los objetos musicales. Cabezón de Diego (Ed.), *Alianza música* (1ra edición). Alianza editorial.
- Shifres, F. & Gonnet, D. (2016). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3(2). <https://doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2>
- Shifres, F. & Rosabal, G. (2017). Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5. <https://doi.org/10.12967/riem-2017-5-p085-091>
- Silva, M. (2021). ¿Qué significa descategorizar o género musical? *Revista Música Hodie*, 21. <https://doi.org/10.5216/mh.v21.66600>
- Sousa Santos, B. de. (1998). *La Globalización del Derecho: Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación* (1a edición). Universidad Nacional de Colombia.
- Sousa Santos, B. de. (2010). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. En B. de Sousa & M. Meneses (Eds.), *Epistemologias do sul* (pp. 29–67). Cortez.
- Sousa Santos, B. de & Meneses, M. P. (2010). Prefácio. En B. de Sousa & M. Meneses (Eds.), *Epistemologias do Sul* (pp. 13–15). Cortez.
- Souza, C. L. de, Ramirez, L. L. M. & Larsen, J. C. (2020). A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina e Caribe. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 10(1), 122–152.
- Tlostanova, M. (2011). La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 5(6). <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2011.1.a02>
- Toffolo, R. (2010). Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. *xx Congresso Da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música (ANPPOM)*, 1280–1285.
- Walsh, C. (2005). Introducción. En C. Walsh (Ed.), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas* (1a ed, pp. 13–35). Ediciones Abya-Yala.
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En S. Castro & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Walsh, C. (2008). Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de fundar el Estado. *Tabula Rasa*, 9. <https://doi.org/10.25058/20112742.343>
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. *Interculturalidad Crítica*, 75(96), 167–181.
- Walsh, C. (2013). Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. En *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir, Tomo I*. (Abya-Yala, p. 507).

# Diálogo entre culturas Estéticas e historias equinas

Intercultural Dialogue  
Equine Aesthetics and Stories

**Kurosh Sadeghian** 

Pontificia Universidad Javeriana, Cali, Colombia

Artículo de reflexión - PP. 97-114

Recibido: 01/06/2022 - Aceptado: 09/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.468>

RESUMEN

Este trabajo explora dimensiones estéticas e históricas de las culturas equinas en Colombia. Como guía formal y metodológica se inspira en la práctica artística persa de pinturas en miniatura de la escuela de Herat del siglo XV. Para esto, se presentan composiciones donde se contrastan prácticas ecuestres colombianas con la estética narco. A través de una serie de dibujos y pinturas apoyados en textos escritos, el proyecto pretende documentar diversos aspectos socio-culturales, económicos y estéticos de la vida colombiana. Los textos seleccionados iluminan las intenciones y resoluciones del artista al representar elementos de la sociedad colombiana y diferentes roles en la narcocultura. Esta serie destaca de manera reiterada el significado simbólico de los caballos en el narcotráfico, reflexionando sobre condiciones como el poder, la violencia y la opulencia. A través de imágenes vívidas y análisis textual, este trabajo ofrece una reflexión y una exploración matizada de la intersección entre la cultura equina y la estética narco en Colombia.

**PALABRAS CLAVE:** clave: narcoestética, mafia; caballo, bicultural

ABSTRACT

This work explores the aesthetic and historical dimensions of equine culture in Colombia. As a formal and methodological guide, it is inspired by the Persian artistic practice of miniature paintings from the 15th century Herat school. For this, compositions are presented in which Colombian equestrian practices are contrasted with narco aesthetics. Through a series of drawings and paintings supported by written texts, this project aims to document various sociocultural, economic, and aesthetic aspects of Colombian life. The selected texts illuminate the artist's intentions and resolutions by representing the elements of Colombian society and their different roles in narcoculture. This series highlights the symbolic meaning of horses in drug trafficking, reflecting conditions such as power, violence, and opulence. Through vivid images and textual analysis, this work offers a nuanced reflection and exploration of the intersection between equine culture and narcoaesthetics in Colombia.

**KEYWORDS:** narco-aesthetics, mafia; horse, bicultural

**CÓMO CITAR:** Sadeghian, K. (2023). Diálogo entre culturas. Estéticas e historias equinas. *Revista Arte y Creación*, 1, 97-114.

## Introducción

■ Bajo la mirada singular de un artista colombo-iraní, radicado en Colombia desde hace cuatro décadas, y tomado el concepto de Bourriaud (2009), de un artista que, a la manera de un traductor móvil, recorre espacios y tiempos distintos para recoger signos culturales y ponerlos en diálogo, este proyecto, pretende evidenciar en dibujos y pinturas, características estéticas de una cultura tradicional equina en Colombia, en contraste con otra estética narcotraficante, distinta, resultado de una economía ostentosa surgida en las últimas décadas, retomando algunos aspectos o rasgos distintivos de las pinturas denominadas como miniaturas persas (una tradición de siglos que pone en pinturas con mucho detalle e ilustra textos), en especial de la escuela de Herat del siglo XV, con un especial interés del manejo espacial y la perspectiva quebrada de dicha escuela cuyo principal representante es Kamal-ul-Din Behzad (c. 1450 - c. 1535) mejor conocido como Behzad, quien introdujo una estructura de composición y disposición espacial donde se generan en una misma obra dos segmentos, indicando dos naturalezas de espacio y tiempo diferentes. Es así como se pretende contrastar la realidad cotidiana colombiana del uso del caballo y las prácticas asociadas a la estética narco, bajo la perspectiva de la división que aparece en las miniaturas persas mencionadas.

Siendo que las miniaturas persas no son pinturas aisladas, sino ilustraciones de documentos literarios, así, esta serie de pinturas está apoyada en una recopilación de escritos y pretende, a la manera de los libros persas ilustrados con miniaturas, conectar las imágenes con textos, en este caso, periodísticos e investigativos, para generar un documento que dé cuenta de algunos aspectos de un fenómeno social, cultural, económico y estético, de las últimas décadas en Colombia, especialmente en el departamento del Valle del Cauca.

Los textos escogidos en este documento dan cuenta de ciertas particularidades, decisiones tomadas, así como de las intenciones del artista en el desarrollo de las imágenes en cuanto a la escogencia de los elementos usados, sus composiciones y la manera que son tratadas, y a su vez aclaran algunos puntos para ubicarse en la situación específica que abordan (Rincón, 2013).

A saberse, la distribución del poder se dividió entre “Patrones”, “traquetos” y “lavaperros” (Corcionne, 2018).

## El “Patrón”

Así la idea de “El Patrón” como un santo puede entenderse desde la función del imaginario barroco: “El imaginario es el que polariza la atención, anima los deseos y esperanzas, informa y canaliza las expectativas, organiza las



**Figura 1.**  
El "Patrón"  
100x70 cm  
Kurosh Sadeghian  
Fuente: Fotografía  
de José Kattan.

interpretaciones y las tramas de creencia" (Gruzinski, citado en Corcione, 2018). Aunque este tipo de relaciones entre imágenes e imaginarios no pertenecen, únicamente, a la puesta en escena de lo narco, adquiere nuevas dimensiones por tratarse de una relación absurda, pero efectiva, para los sujetos narco. En definitiva, los valores cristianos siempre se han construido a partir del dualismo entre redención y pecado (Corcione, 2018).

Vale la pena mencionar como una última reducción de estos gestos simbólicos se tradujo en formas del parlache colombiano, por ejemplo, cuando alguien decide gastar más de lo normal, o excederse de una forma u otra, es común describir esto con un gesto particular: levantar la mano simulando una pistola con los dedos y usar la onomatopeya: ¡tas tas tas!, emulando el sonido de los disparos al aire (Corcione, 2018).

## El “Traqueto”

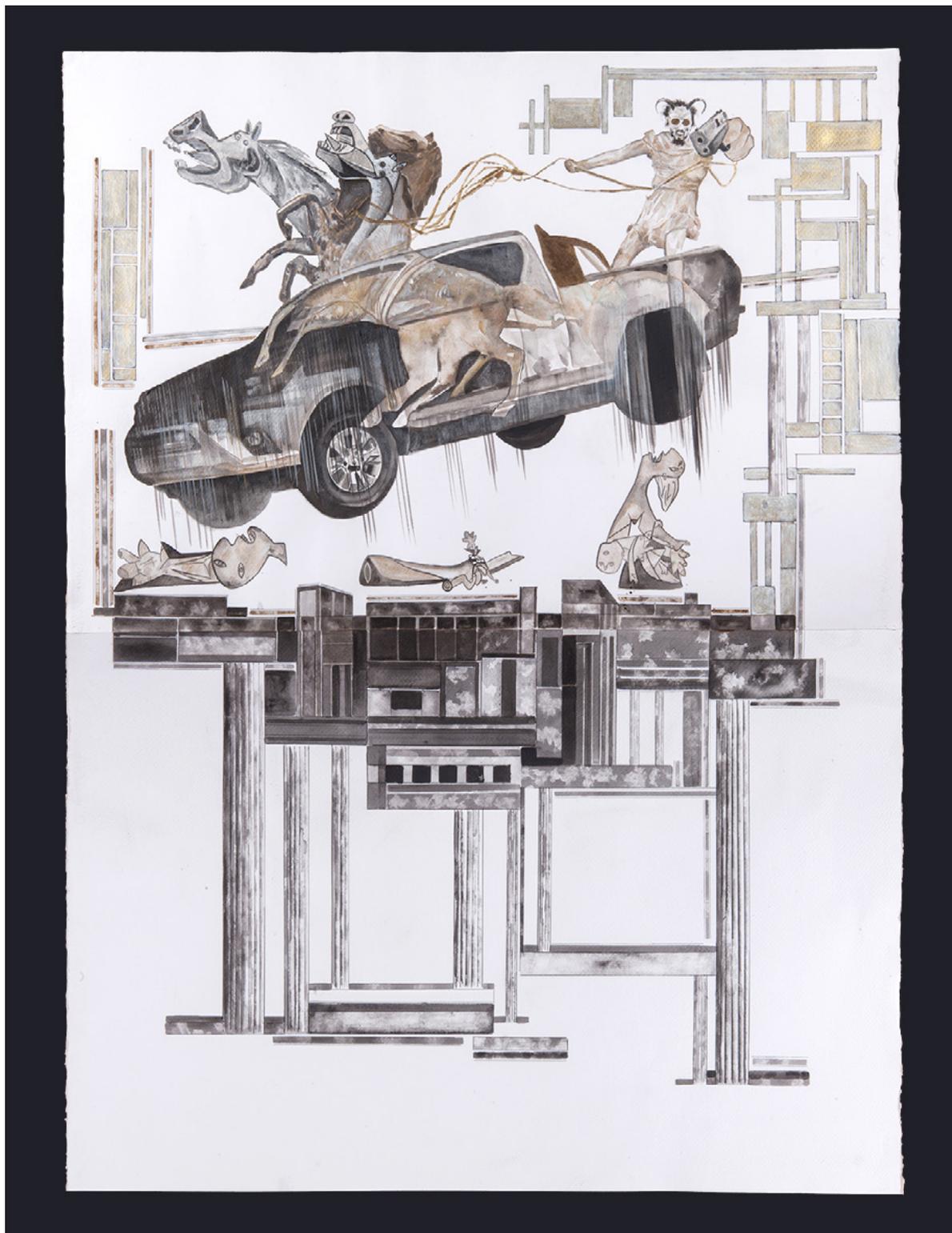
El investigador mejicano Miguel Olmos Aguilera (citado en Rincón, 2013) explica que:

la figura indomable, pero benévola del personaje tradicional se transforma en el héroe-narco, altanero y prepotente. Los caballos son desplazados por un carro rojo, un Grand Marquis color gris, una Suburban dorada o un Lincoln negro. El corrido de narcotráfico retoma los antiguos temas como el desafío, la ilegalidad y la traición de una mujer hermosa. Las nuevas letras se adaptan al antiguo corrido, encontrando rápidamente vínculos entre los traficantes contemporáneos y los héroes revolucionarios. (Rincón, 2013, p. 10)

Una de las expresiones asociadas a la vida rural y que el estilo narco masificó, fue el uso de camionetas de doble tracción, que por ser en su mayoría marca Toyota, fueron bautizadas en el parlache como “narcotoyotas”. A principios de los años ochenta, varias ciudades del país fueron invadidas por este tipo de automóviles, que circularon por las calles con actitud desafiante: rines de lujo y vidrios negros, a los que dicen, algunos les habían mandado a instalar timón de oro (Corcione, 2018).

Sobre el origen de la palabra ‘Traqueto’ existen varias teorías. Algunos afirman que se trata de una onomatopeya del sonido de las armas, otros, que hace alusión a las camionetas donde se movilizan, los *trucks*. (Corcione, 2018).

A diferencia de “El patrón”, quienes por su importancia dentro de la organización mantenían robustos esquemas de seguridad y vivían detrás de las murallas de sus mansiones y haciendas, “El traqueto” se expresó en la pura exterioridad. Fueron ellos los encargados de masificar los rasgos del estilo narco. Por ejemplo, empezaron a construir y remodelar casas en barrios de clase media, prestando particular interés en la fachada (Corcione, 2018).



**Figura 2.** El "Traqueto" 140x100 cm Kurosh Sadeghian  
Fuente: Fotografía de José Kattan.



## El “Lavaperros”

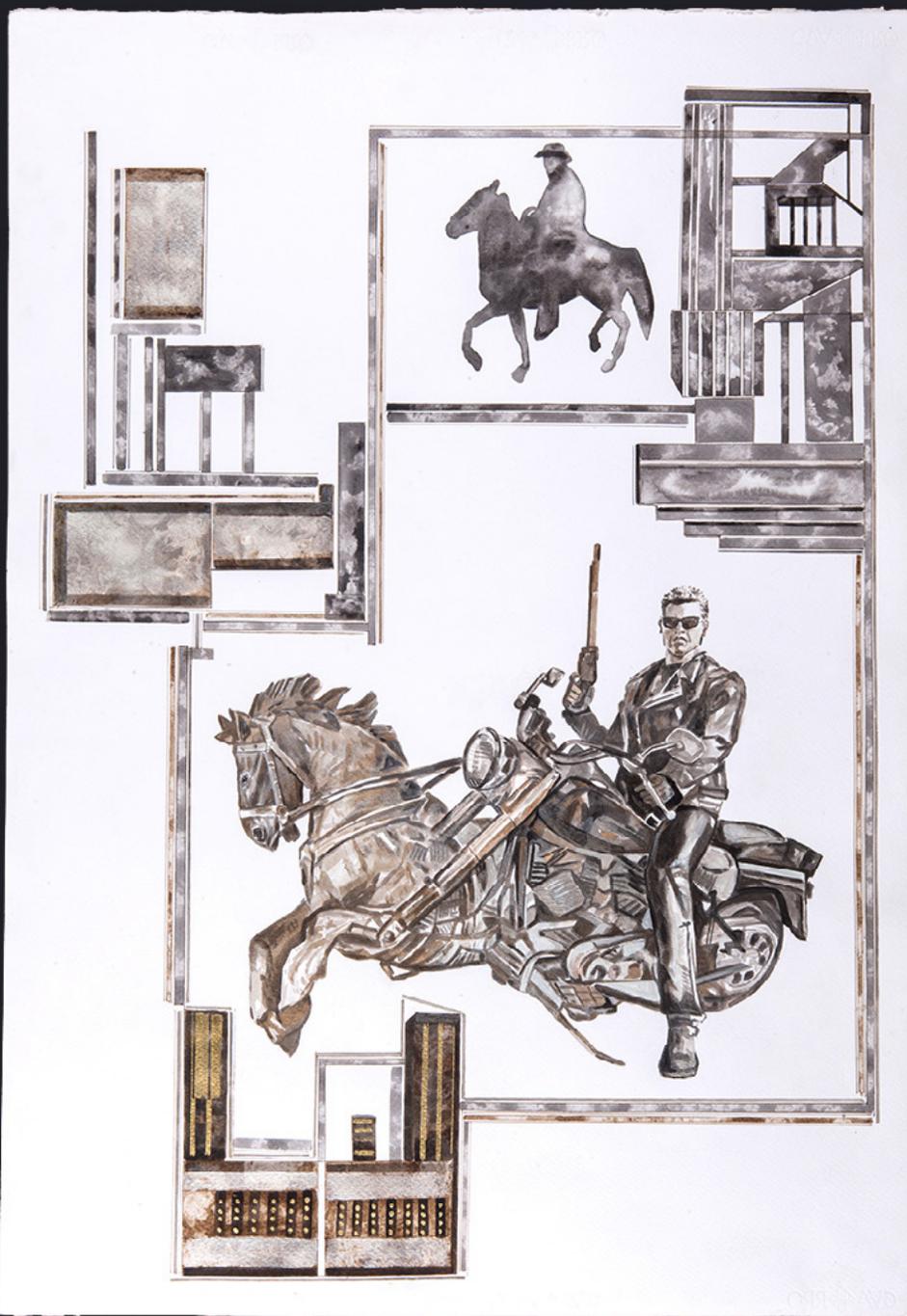
Nos encontramos aquí frente al rango más bajo dentro de la pirámide organizacional de la estructura narcotraficante, definidos en el periódico El Tiempo (citado en Corcione, 2018) como:

... guardaespaldas de los traquetos. Les manejan los carros, les hacen mandados, les consiguen mujeres y les quitan de en medio a la gente que los molesta. Un investigador del fenómeno los define como bufones, pero con celular y pistola automática. (párr. 10)

Generalmente se trató de jóvenes, provenientes de barrios marginales que atraídos por el exceso, el dinero y el poder de las armas formaron los ejércitos a los que “los patrones” y “los traquetos” les asignaban las tareas más violentas (Corcione, 2018).

Antonio, un joven ex sicario entrevistado por Salazar (citado en Corcione, 2018) lo señala:

Con las películas también aprendemos mucho. Nosotros vemos cintas de pistoleros, Chuck Norris, Cobra Negra, Comando, Stallone, y miramos cómo coger las armas, cómo hacer coberturas, cómo retirarse. Todo eso lo comentamos nosotros cuando vemos las películas. (p. 6)



**Figura 3.** El "Lavaperros" 100x70 cm Kurosh Sadeghian  
Fuente: Fotografía de José Kattan.

## “Tupac Amaru”

19 de abril de 1994. A las 9:00 a.m. llega a la hacienda La Chihuahua, en Pacho, Cundinamarca, el herrador de Tupac Amaru. Mientras hace su trabajo el señor José Urrego acaricia al animal y le repite con tono benévolo: “Quédese quieto Niño. No le va a doler”. A las 9:30 a.m. Itor Montero, el último chalán de Tupac Amaru, monta al caballo. A las 9:50 a.m. se baja del animal y le ordena a alguno de los trabajadores de la finca: “Déjelo desacalorar y luego lo entra al establo”. Hacia las 10:00 a.m. el caballo se lanza ávido a beber agua y casi de inmediato se deja caer al suelo. Se retuerce desesperado. “No lo dejen revolcar —grita alguien—. Se le va a hacer un nudo en las tripas”. Llega su veterinario personal. Pide refuerzos. Le ponen sondas. Le dan medicinas. Nada se puede hacer. A las 11:45 a.m. muere. Diagnóstico: colitis X, una inflamación del aparato digestivo fulminante.



Figura 4. “Tupac Amaru” 100x70 cm Kurosh Sadeghian

Fuente: Fotografía de José Kattan.

Muere Tupac Amarú. “El caballo del millón de dólares”. El único capaz de hacer la figura del ocho hacia delante y hacia atrás con la misma destreza (Gutiérrez, 2010).

Al final la cabeza del animal, junto con su piel y las cuatro patas terminaron decorando un bar en Pachó Cundinamarca. Una estética “neobarroca”, (Calabrese, citado en Gutiérrez, 2010), de imaginarios y excéntrica de pastiche, al “estilo” de las mismas arquitecturas de las calles de la ciudad de Cali.

## Terremoto de Manizales

### Castrado devolvieron el caballo del Osito

Al mejor estilo de las más crudas vendettas de la mafia siciliana, la guerra entre el cartel de Medellín y sus enemigos sobrepasó los límites de la



**Figura 5.** Terremoto de Manizales. 100x70 cm Kurosh Sadeghian

Fuente: Fotografía de José Kattan.

persecución y asesinato de sus familiares y colaboradores: ayer, Terremoto, el mejor reproductor equino del país, avaluado en un millón de dólares y propiedad de Roberto Escobar Gaviria, El Osito, apareció castrado. El drama del hermoso caballo, encontrado en el amanecer de ayer abandonado y atado a un poste en la glorieta de La Aguacatal, al sur de la ciudad, le recordó a mucha gente la impresionante escena de la película El Padrino, donde Víctor Corleone (Marlon Brando) despierta de su sueño apacible y se encuentra con que, a su lado, en la cama está su mejor corcel descabezado y desangrándose sobre las sábanas.

Junto al alazán se encontró un letrero escrito sobre una rústica tabla pegada a un palo, clavado sobre una de las jardineras del sector. El mensaje, supuestamente escrito por los Pepes, dice: Lo devolvemos al terrible Roberto Escobar y su hermano.



## El regalo de niño Dios (Unicornio)

En la representación de lo narco lo fantástico puede hacerse realidad. Ellos, los mágicos, en su condición de “todo lo pueden” y “para todo les alcanza”, lograron traer a la vida escenas dignas de cualquier historia de ficción. Los sujetos narco alcanzaron a desdibujar las fronteras entre ficción y realidad, en ocasiones, con cierto infantilismo macabro como relatan las historias sobre aquel unicornio que Manuela Escobar le pidió una navidad a su papá. Pablo Escobar mandó a pegarle un cuerno de toro en la frente a un caballo blanco de pura sangre, con el propósito de traer a la vida esta figura mitológica: “... no obstante, la gran herida en el cráneo ocasionó que el animal muriera a los pocos días. Pero Escobar no tuvo mejor idea que repetir la acción durante unas navidades más para complacer a la niña” (Corcienne, 2018, p. 8).



**Figura 6.** El regalo del niño Dios (Unicornio) 140x100 cm Kurosh Sadeghian  
Fuente; Fotografía de José Kattan.

## El deporte del coleo

El Coleo es un mito inscrito indeleblemente en el alma popular del Llano es una fiesta de valor, de alegría y de belleza, para ser buen coleador se requiere de aptitudes especiales; el jinete debe ser vivaz, elástico, de buen pulso y buen ojo, "el caballo debe ser rápido, arrimador y con fortaleza" (Canal Llanero, 2021). Al coleo llanero, a esta fiesta de alegría y belleza, del jinete vivaz, elástico, de buen pulso y buen ojo en las fiestas patronales, en su versión narco, solo le queda el envalentonado borrachín" en las fiestas de patronos "narconales". Una bravura machista, cargada de violencia y derroche, abrió un portón a este fenómeno estético neobarroco de imaginarios de fachadas físicas y simbólicas.



**Figura 7.**  
El deporte del coleo.  
140x100 cm Kurosh  
Sadeghian  
Fuente: Fotografía de  
José Kattan.

## Metamorfosis de la usurpación

A diferencia de Doma Clásica, conocida en América Latina como adiestramiento, lo cual es “una especialidad dentro del deporte ecuestre en la que se exige una completa compenetración entre el caballo y el jinete”, el documento de Martha Elvira Soto (2014), “Los caballos de la cocaína”, sirve para evidenciar una compenetración de las estructuras óseas del narcotráfico con una violencia monstruosa, lo que acaba infiltrando, por no decir penetrando, las asociaciones equinas en Colombia.



**Figura 8.** Metamorfosis de la usurpación. 140x100 cm Kurosh Sadeghian

Fuente: Fotografía de José Kattan.

Los más grandes capos colombianos, sin excepción, compraron criaderos o campeones y, al igual que las reinas de belleza y los carros de alta gama, los caballos de paso se convirtieron en un símbolo de poder y estatus.

...Sus revelaciones recuerdan sangrientos hechos de retaliaciones, disputas por el poder e intimidación de la mafia, dan fe de la lucha y acciones de las autoridades para ponerle fin a este flagelo y cuentan increíbles historias sobre la obsesión de algunos de los más sanguinarios capos por sus caballos.

En expedientes judiciales, en poder de la justicia de Estados Unidos y de Colombia, está la evidencia de cómo sanguinarios capos del narcotráfico y del paramilitarismo le han inyectado plata de la mafia a esta actividad.

La mejor evidencia de la infiltración del narcotráfico en este sector está en el reciente top 20 de los criaderos más importantes del país en la última década, elaborado y publicado en mayo del 2013 por una reputada asociación equina. Siete de las empresas que aparecen punteando tanto el top nacional como los regionales figuran en investigaciones judiciales por narcotráfico, lavado de activos, enriquecimiento ilícito o por receptación.

Hasta principios de los ochenta, el negocio lícito estaba en manos de viejos y prestantes caballistas, como Horacio Zuluaga, Martín Vargas, Arturo Blanco, Ricardo Boger y Alfredo Hasche Koppel, de nacionalidad alemana.

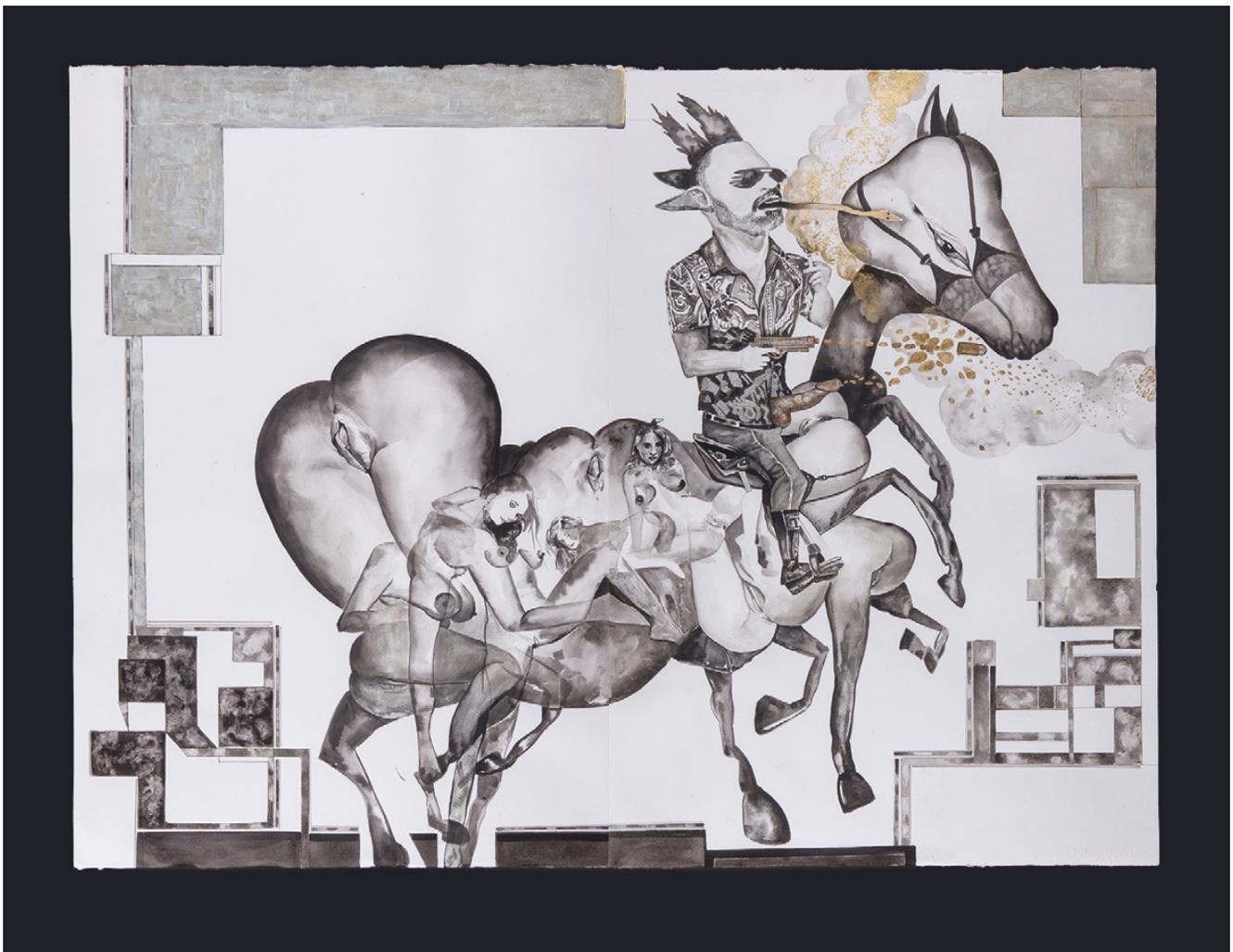
De hecho, los viejos caballistas que acceden a hablar del lado oscuro de su gremio –por años cuidado con celo por respetadas y tradicionales familias– admiten que fueron los dueños de las minas de esmeraldas más productivas del país los que les infiltraron a varios capos, entre ellos al sanguinario Gonzalo Rodríguez Gacha, alias el ‘Mexicano’. (Soto, 2014)

## Trochadores de la ostentación

Omar Rincón (2013) afirma “Mucho se habla de lo narco como una ética pero su mejor autenticidad es estética”.

Lo narco es una estética, y una forma de pensar, y una ética del triunfo rápido, pero un gusto excesivo, y una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico si no es para lucirlo y exhibirlo. El método para adquirir esta cultura es solo uno: tener billete, armas, mujeres silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos y objetos (Rincón, 2009).

Cultura marcada por dos gustos: el nuevo rico norteamericano y el montañero rico colombiano o antioqueño. El narco ha dejado de adorar a Europa y su ideal es norteamericano (¿dónde vive la modernidad!), ha dejado de celebrar al industrial y ha vuelto la mirada al dueño de la tierra (¿donde vive la tradición!). Y es que “mientras los burgueses quieren ser poderosos haciéndose ricos, nosotros queremos ser poderosos dando órdenes”, escribe Mauricio García, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y columnista de El Espectador. El narco tiene dinero y poder para tener tierras, mujeres y ser obedecido (Rincón 2013).



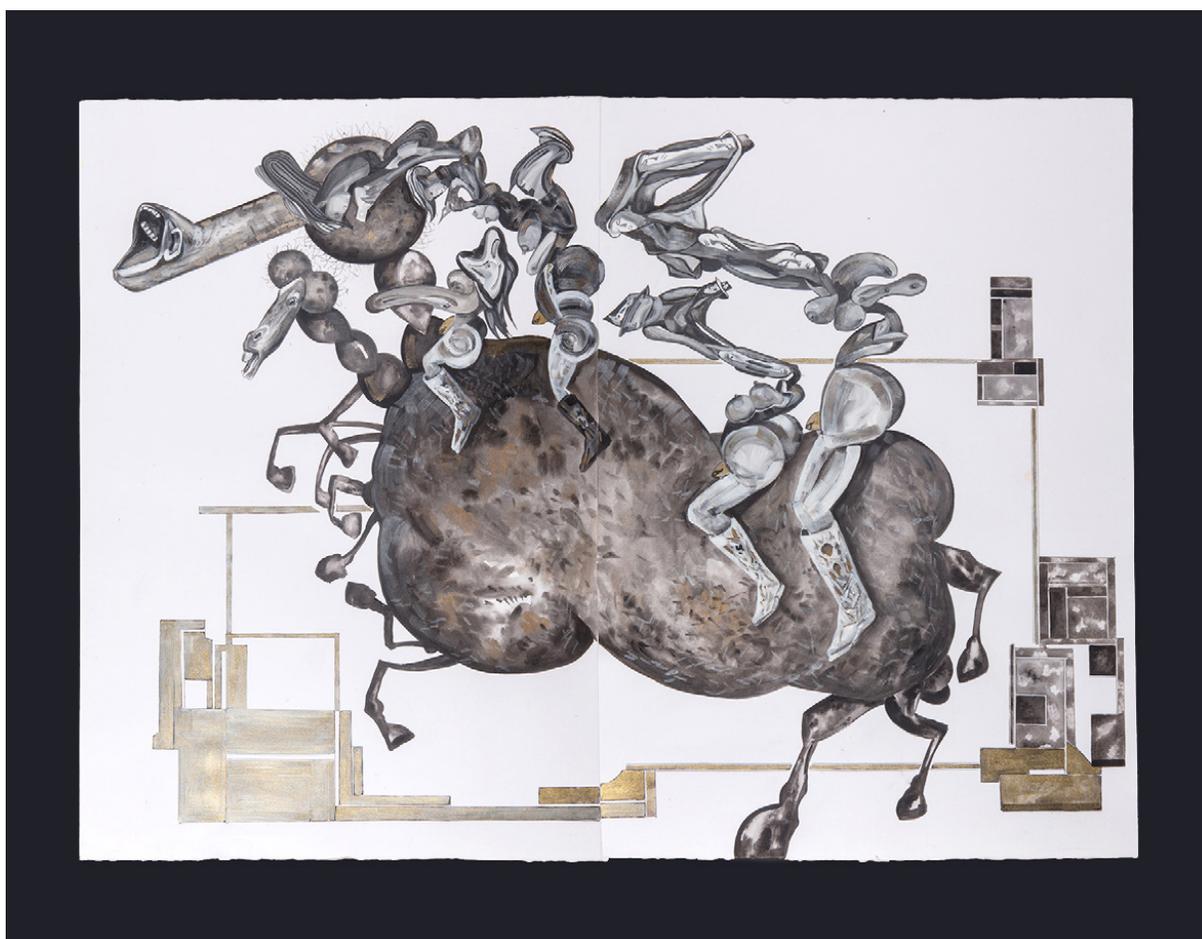
**Figura 9.** Trochadores de la ostentación. 140x100 cm Kurosh Sadeghian

Fuente: Fotografía de José Kattan.

## Galope de Trofeos Plásticos

Nuestro producto estrella del siglo XXI se llama Sin tetas no hay paraíso (Canal Caracol), que documenta que para ser exitosas en Colombia las mujeres deben ser hembras y mamacitas, usar la silicona y no tenerle miedo a la cama; relato de celebración de las mujeres «mantenidas» que se venden a punta de sexo y cirugías; justificación pública de que en este país el cuerpo en las mujeres y el crimen en los hombres son maneras válidas de salir de pobres; historia de cómo, sin importar clase o región o religión, lo único válido es tener billete y gozar. Así, la marca Colombia tiene la silicona como estética porque habita lo narco como cultura (Rincón, 2013).

Y es que la narco.estética está hecha de la exageración, lo grande, lo ruidoso, lo estridente, la ostentación: una estética popular que se expresa en obje-



**Figura 10.** Galope de Trofeos Plásticos. 140x100 cm Kurosh Sadeghian

Fuente: Fotografía de José Kattan.

tos, armas, autos, modas y arquitectura; exhibicionismo del dinero; el poder de la abundancia propia de quien no ha tenido nada; el poder de exhibir que se muestra en autos, viviendas, mujeres y joyas (Rincón, 2009).

## Bestias amasando fortuna, mulas y yeguas

### NO seas MULA

No son seres humanos dedicados realmente al narcotráfico, son simples "mulas", que son "sacrificables"; mientras los narcos, los mafiosos de alta monta, purgan ocho años, le brindan su dinero a los Estados Unidos y "arreglado el asunto jurídico" cuando han movido toneladas de narcóticos, mientras a muchas "mulas" esos mismos ocho años, se les endilgan por unos pocos gramos de narcóticos...



**Figura 11.** Bestias amasando fortuna, mulas y yeguas. 140x100 cm Kurosh Sadeghian

Fuente: Fotografía de José Kattan.

Éstos narcos tienen empleados, que están como animales al acecho detrás de éstas personas vulnerables y en medio de situaciones de extrema pobreza y de extrema necesidad, para acudir a convencerlos por medio de un discurso y un ofrecimiento de dinero fácil para solventar necesidades económicas y a través de engaños y falsas promesas de que todo va a salir bien, que “todo está arreglado y garantizado”, les inducen y a veces les fuerzan a llevar la droga.

Otros y otras “Mulas” son simplemente objeto de amenazas y extorsiones en punto de que, si no llevan la droga, pueden matar a sus hijos o familiares. (Ministerio de Justicia y el Derecho, 2021)

## Referencias

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo (Ed).
- Canal Llanero. (2021, marzo 3). *Periodismo Cultural, Social y Ambiental desde los Llanos Orientales de Colombia*. Blogspot. <http://canalllanero.blogspot.com/2015/05/historia-del-coleo-en-los-llanos.html>
- Cabalgata Colombia. (2019, agosto 9). *Caballo Terremoto de Manizales es el Caballo de la Mafia* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4YTkPJeeFzg>
- Corcionne, J. (2018). *Narcoestética: El gusto narco en Colombia en la década de los años ochenta y noventa* [Tesis de maestría en Estética e Historia del Arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano].
- El corral de Tupac. (2018, enero 16). [Publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/ElcorraldeTupac/photos/a.145627662809785/145738222798729/>
- Gutiérrez, C. (2010, junio 13). El Caballo de “El Mexicano”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/el-caballo-de-el-mexicano/>
- Ministerio de Justicia y el Derecho. (2021, febrero). *No seas Mula*. <http://www.odc.gov.co/Portals/1/publicaciones/pdf/consumo/estudios/nacionales/CO032062014-no-seas-mula.pdf>
- Rincón, O. (2013). *Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad*. *MATRIZes*, 7(2), pp. 1-33. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v7i2p193-219>
- Rincón, O. (2009). Estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*, 222. <https://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>
- SariCastro Periodismo. (2022, noviembre). *Tupac Amaru* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ml-EQWfNaj8>
- Soto, M. (2014). *Los Caballos de la Cocaína*. Intermedio.
- Tupac Amaru. (s.f.). *Exposiciones, Relatos anecdóticos sobre arte y videos*. Por Elkin Calderón. Fotografía El Caballo de Gacha. <http://elkincalderon.blogspot.com.co/2012/10/tupac-amaru.html>
- Viajar en verano. (2020, 22 de agosto). *Ansermanuevo (Valle del Cauca)*. <https://www.viajarenverano.com/ansermanuevo-valle-del-cauca/>

# La estética de la autorreferencialidad a partir de fenómenos y gestos pictóricos en la construcción de la obra plástica

## The Aesthetics of Self-referentiality Based on Phenomena and Pictorial Gestures on the Construction of a Plastic Work

**Leonardo Alonso Muñoz Patiño** 

Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Artículo de investigación - PP. 115-137

Recibido: 25/05/2022 - Aceptado: 09/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.459>

RESUMEN

El objetivo del artículo es dar a conocer *la estética de la autorreferencialidad* como estrategia metodológica, a partir de la construcción de un documento escrito y un cuerpo de obra plástica como registro del proceso de la investigación-creación. El proceso de investigación-creación se soporta desde los referentes de: Flusser (1994), Calabrese, (1994); *La mano que piensa* de Pallasmaa (2012); Falcón (2010) y Contreras (2013). El conjunto de obras analizadas corresponde a: *Questioning Children* de Appel (1949), *Autorretrato* de Warhol (1986), *Pintura y escultura Jungli Kowwa* de Stella (1979), artistas con sus respectivos movimientos: informalismo, pop art y pintura abstracta. El método de investigación empleado fue investigación-creación, desde los estudios de María José. Por su parte, la metodología estuvo basada en el hacer y la práctica, y la reflexión crítica del sujeto que crea experiencias estéticas, quien, a su vez, es el centro como opción de autoanálisis. Entre los resultados a destacar se encuentran: la estructuración de un método de investigación-creación para la construcción de obra plástica, incorporación de fenómenos estéticos (repetición y fragmento) desde un gesto pictórico, trazo consciente en obra plástica.

**PALABRAS CLAVE:** autorreferencialidad, estética, fenómeno estético, gesto pictórico y obra plástica

ABSTRACT

The main purpose of this article is to present the *aesthetics of self-referentiality* as a methodological strategy, based on the construction of a written document and a body of plastic work as a record of the research-creation process. The research-creation process is supported by the referents of: Flusser (1994), Calabrese, (1994); *The thinking hand* of Pallasmaa (2012); Falcon (2010) and Contreras (2013). The set of works analyzed corresponds to: *Questioning Children* by Appel (1949), *Self-portrait* by Warhol (1986), *Painting and sculpture Jungli Kowwa* by Stella (1979), artists with their respective movements: informalism, pop art and abstract painting. The research method used was research-creation, from the studies of María José. For its part, the methodology was based on doing and practice, and the critical reflection of the subject that creates aesthetic experiences, who, in turn, is the center as an option for self-analysis. Among the results to be highlighted are: the structuring of a research-creation method for the construction of plastic work, incorporation of aesthetic phenomena (repetition and fragment) from a pictorial gesture, conscious stroke in plastic work.

**KEYWORDS:** self referentiality, esthetic, esthetic phenomenon, pictorial gesture and plastic work.

**CÓMO CITAR:** Muñoz, L. (2023). La estética de la autorreferencialidad a partir de fenómenos y gestos pictóricos en la construcción de la obra plástica. *Revista Arte y Creación*, 1, 115-137.

■ *La estética de la autorreferencialidad*, a partir de fenómenos y gestos pictóricos, se deriva de la actualización en conceptos estéticos que posibilita proyectar obras plásticas únicas, producto de pulsiones internas y ficciones en un acto creativo (obra). Desde la conjunción de la teoría y la práctica, como timón bastión, surge la pregunta: ¿cómo utilizar la autorreferencialidad para construir una estructura metodológica en la investigación-creación y un cuerpo de obra plástica? Este cuestionamiento faculta configurar el diseño, la metodología y, finalmente, la producción de resultados mixtos (obra, más documento escrito).

El proyecto apunta entonces hacia el campo de las prácticas estético-artísticas contemporáneas, impulsado por implementar la *estética de la autorreferencialidad* en la investigación-creación, a través de la metodología basada en el hacer práctico. Para ello se diseñó un marco teórico filosófico y estético que fundamenta la investigación y la metodología para construir un cuerpo de obra, que replica conceptos estéticos en la argumentación de una obra plástica autorreferencial, buscando fundamentar el problema de la investigación-creación como innovación no sólo en el plano de las ideas artísticas, temas y contenidos, sino también en el plano de la materialidad de los procesos, los modos de hacer y la posibilidad de proponer variaciones, transformaciones o refundaciones del campo artístico, en particular, y del dominio de la producción significativa, en general.

Por su parte, el rastreo de información y referentes teóricos de investigación pertenecen a la estética y movimientos artísticos como el *Tachismo*, *Expresionismo abstracto* y *Pop art* en las nuevas inscripciones del arte. Mientras que los artistas que influyen la obra plástica son Karel Appel, con *Questioning Children* (1994) y el concepto del fragmento; Frank Stella, quien traspasó el concepto de pintura y realizó obras a las que podríamos llamar *esculturas verticales para paredes*, presente en su obra *Jungli Knowwa* (1979), de la serie *Indian Birds*.

Se suma a ellos el polémico Andy Warhol, con su serie *Autorretrato* (1967), quien aporta repetición al fenómeno, con la estética autorreferencial e hizo de su estilo de vida un objeto en el que se referencia para construir obra plástica, influenciada también por sus relaciones sociales con intelectuales, homosexuales y personajes famosos.

Ahora bien, como un punto de partida para la construcción de obra, la influencia de Picasso, Henri Matisse y Jean Dubuffet. Cada uno de estos genios artísticos aportaron estrategias metodológicas para la exploración a la experiencia estética, por ejemplo, Picasso con el cubismo, en la yuxtaposición de piezas de madera con formas geométricas. Matisse, con la experiencia del recorte y el color plano. Dubuffet, con la presentación ingenua y desconcer-

tante de la obra. Las obras, autores y movimientos estéticos son analizados a la luz de los planteamientos de los teóricos Vilem Flusser, Omar Calabrese y Luis Álvarez Falcón, porque permiten estructurar la *estética de la autorreferencialidad* como metodología para construir obra plástica.

En la primera parte se encuentra la discusión de los conceptos que estructuran la investigación: pulsión, fenómenos estéticos, gesto pictórico. Seguidamente, la metodología abordada para la ejecución de esta investigación-creación, basada en la práctica y el hacer, en la triangulación que relaciona conocimientos previos, con conceptos estéticos y la reflexión crítica en la construcción de obra. La planificación es el rizoma desde la formulación de la pregunta de investigación, la traducibilidad de la práctica al discurso teórico, la divulgación de resultados y la unión de las emociones corporales y el discurso en un objeto obra. Luego, los resultados, para cerrar el texto aparecen las conclusiones de la investigación creación.

## La estética de la autorreferencialidad en el arte contemporáneo

La *estética de la autorreferencialidad* es una posibilidad en el arte contemporáneo para producir la obra plástica en la que el artista se agencia a sí mismo como obra de arte, un sujeto como opción y tema para la creación de obra autorreferencial. En ella se es consciente del trazo, de los fenómenos estéticos que enmarcan las artes plásticas, no para responder u oponerse a las instituciones normalizadoras del arte sino para agenciarse como creador a través de la experiencia artística voluntaria y se convierte en un estilo de vida, en una búsqueda personal en la que durante el hacer se amplía la comprensión de sí mismo y de otros.

“No se trata de un encorvamiento ególatra a sí mismo, confundirse con la idea vulgar de la admiración por uno mismo, de rendirle tributo al ego del ser artista” (Lortz, 2008); sino de recuperar el encorvamiento hacia sí mismo creando obra desde nuestra referencialidad y no desde referentes externos, de imagen, moda, mercado o normas de la institución. La idea del Yo en función de mejora del cuerpo y de su psiquismo:

De manera que el cuerpo se devela a modo de instrumento de transmisión efectivo con un impacto sobre la producción de sentido configurado como arte, en el momento que logra hacerse objeto señal fuera de las márgenes del sistema simbólico y de valores, y por ello con posibilidades estéticas inscritas en la creación de todo orden. (Gutiérrez, 2012)

Consciente de que al cambiar de lógica en la experiencia estética y en su relación con la aparición de lo artístico, cuando el sujeto operatorio queda incluido como propia condición, principio y ejecución donde se comprende a él como sujeto-objeto de la obra de arte, la autorreferencialidad es más que un recurso expresivo manifiesta en todos los casos la dinámica de la subjetividad ante la crisis que hace posible la experiencia del arte, en la que surge la apariencia de un Yo consciente de su presencia y de un sujeto que se descubre en su tendencia a completar el estado inacabado de la forma estética, es decir, integrar al sujeto en la obra y a su vez representar la desintegración de la obtención propia del objeto.

Es en esta otra lógica, en cuya autorreferencialidad se constituye la estructura del gesto pictórico como experiencia estética, que su vez es autorreferente, los resultados de la relación lógica afectan la estructura simbólica de la obra y al proceso de comprensión de sí mismo. Al modificar la propia naturaleza del proceso básico de conocimiento a través de la abstención por la representación en mimesis del objeto, en la que la identidad se pone en desacuerdo al denunciar el efecto retorno de la racionalidad, induciendo a un retorno sobre sí, una alteridad que suscita una flexibilidad, en una apariencia paradójica o alegórica.

De otro lado, la *estética de la autorreferencialidad* del profesor Luis Álvarez Falcón dará cuenta del ser y del posicionamiento en el mundo como artista, que implica la capacidad de autoanálisis, gestualidad y creación estética. Así, la lógica formulada desde la *estética de la autorreferencialidad* en el arte contemporáneo se traduce en la resignificación de lo que implica la investigación-creación y la investigación artística, al denotar la diferencia entre ambas ubica la génesis de la metodología utilizada para construir obra plástica basada en la estética autorreferencial y en el hacer.

De acuerdo con Hernández (2008), la investigación-creación, llamada también investigación basada en las artes o performativa da lugar a una integración en el flujo entre lo intelectual, el sentimiento y la práctica. Este significado incluye la creación de arte y palabras, las artes como método del hacer en el que se usan elementos artísticos y estéticos como fenómenos de la representación simbólica.

Entonces la investigación basada en las artes se interesa por dar cuenta con palabras del cómo se llega a un producto, para que la ruta pueda ser leída por otras personas. Mientras que la investigación artística desde un inicio se enfoca en dar cuenta de ella a través de un producto artístico como su único interés, en algunas ocasiones con objetivos financieros, o con alternativas y soluciones que ayudan a fundamentar decisiones políticas, culturales o sociales.

El profesor Hernández (2008) considera que la finalidad de cualquier investigación es permitir acceder a lo que las personas hacen y no sólo a lo que dicen. En este sentido las artes llevan “el hacer” al campo de la investigación y pone en relación las formas artísticas y textuales.

Al llegar a este punto es relevante responder ¿qué es la autorreferencialidad? Falcón (2010) menciona: “La autorreferencia estética es el resultado de la integración del sujeto en la “obra” a través de la flexibilidad de sus relaciones lógicas (flexibilidad operativa), y a su vez, representa la desintegración de la ostensión propia del “objeto”.

Entonces, ¿cómo utilizar la *estética de la autorreferencialidad* para construir una estructura metodológica en investigación-creación y en un cuerpo de obra plástica? La inquietud se despeja a medida que se relacionan ciertos conceptos importantes.

La pulsión es como una corriente interna del ser humano influenciada por el estilo de vida y sus creencias; religión, cultura, economía, política del sujeto. La pulsión se produce al interior de algunas personas, sólo las que sienten voluntariamente la necesidad de estructurar el Yo interno, agenciar sus vidas, ampliar la sensibilidad y percepción en torno a una búsqueda personal que le genera placer.

La pulsión sería la búsqueda voluntaria y personal, el enigma del artista y toma sentido cuando sus obras son producto de una vigilancia constante de su pensar, sentir y hacer. Es decir, de un autoanálisis que se hace visible con el gesto pictórico, con el que se sirve el artista para significar y dinamizar la autorreferencialidad. El profesor y arquitecto Pallasmaa (2012) en *La mano que piensa*, se refiere al enigma del hacer, en la construcción de obra a través de una cita de Henri Matisse, que dice:

Esta imagen [del modelo del artista] se me aparece como si cada trazo de carboncillo hubiera arrancado a un espejo el vaho que me impide hasta entonces verla realmente [...]; a través de la vaguedad de esta imagen incierta siento una construcción de líneas sólidas. La primera imagen libera mi imaginación y le permite trabajar en la sección siguiente, según la inspiración que le infunde esa primera construcción o bien el modelo mismo [...]. De aquellos dibujos que conllevan las sutilezas de la observación entrevista durante el trabajo brotan, como en un estanque, las burbujas de una fermentación interior. (Matisse, citado por Pallasmaa, 2012)

Para dinamizar la *estética de la autorreferencialidad* en obra, el modelo es el sujeto mismo que crea, a partir no del modelo que ve, si no de lo que ficciona de

sus aspectos mentales y físicos en su vida cotidiana, en un acto sensible que le permite permear sus pensamientos y las relaciones intersubjetivas para que fluya la idea en la mente del artista y este fluya en el mundo, la fusión entre el Yo artista y el sujeto con su mundo como objeto que tiene lugar en la experiencia estética y el origen de lo esencial no conceptualizado.

Durante la acción de pintar, el pincel se convierte en una extensión no separable de la mano y de la mente. Pallasmaa lo establece sobre el gesto. Un pintor plasma por medio de la intencionalidad inconsciente de la mente más que con el pincel en tanto que objeto físico. Lo que sucede durante la unión de la mano, lo que sucede en el acto - herramienta y la mente es lo que llamó gesto pictórico, también se da como una especie de comunión obra-artista, donde existe un proceso mental y operativo en búsqueda de lo óptimo, a través del gesto pictórico se manifiesta la obra con la que el artista siente que lo representa, su vida sensible para él tiene sentido, determinado por la motivación y el deseo de agenciar su Yo artista en la obra.

En el párrafo anterior el enfoque no está en el gesto corporal (guiño), sino que está, más bien, en el carácter estético, desde lo sensitivo. Por ejemplo, el gesto es porque representa algo distinto a la razón y trata de dar un sentido a alguna cosa. El acto de pintar es un movimiento de autoanálisis en el que el gesto se analizan los bordes, los contornos de la superficie bocetada, dibujada con la punta del lápiz que se convierte en una extensión de las yemas de los dedos: el color, las pinceladas yuxtapuestas en plano, la composición colorista y de la forma. La conexión entre la mano, el ojo y la mente al pintar, resulta natural y fluida, como si el pincel y la pintura constituyeran el puente que media entre dos realidades: la pincelada física y la imagen inexistente en el espacio mental que describe la pintura.

Tal como enuncia el profesor Flusser (1994), el gesto es “un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria”. Dentro del contexto, el gesto estético se enmarca en la lógica operativa, en la experiencia estética que relaciona la percepción entre Yo artista y la complacencia interna que emociona, da forma y configura la obra de arte. La experiencia estética es temporal, en otras palabras, la experiencia estética es ese tiempo sin tiempo, es decir la subjetividad es corpórea para que las coordenadas sensibles se distribuyan en movimientos quinesésicos, adoptados y asociados en una libre orientación.

La sensación se cambia desde el movimiento quinesésico. En este sentido los videojuegos son un claro ejemplo: un aeromodelista frente a la controladora de vuelo usa lentes FPV que le permiten una visión en primera persona, el piloto

(aeromodelista) tiene los pies en la tierra, pero la fenomenología estética es el tiempo externo (el tiempo común de todos los hombres). Lo que marca el tiempo sin tiempo, que es lo que se ejemplifica aquí, es la sensación que le produce el sentir de estar dentro del objeto, piloteándolo y que además con los movimientos de sus manos altera el vuelo, y, por ende, la sensación del movimiento, esa recreación en la que el piloto puede orientar el destino es el tiempo interno (subjetivo) en un espacio recreado en un video juego, para este caso, un buen aterrizaje. Lo que se puede ver en el ejemplo anterior es que hay una implicación del cuerpo en un sistema quinesésico para crear el espacio, localidad e interioridad.

En la experiencia estética se realiza la acción de crear, en la que nos ubicamos en un espacio dispuesto con materiales y herramientas, en el que se localizan recortes, fragmentos, se repiten composiciones, se pinta, se recrea, se relacionan conceptos teóricos y prácticos, se fragmenta en un todo, en el oficio, en el constructor de la obra.

El concepto de la autorreferencialidad en la construcción de obra plástica no es tan novedoso como pareciera, ha estado presente en la creación de obra artística en la que el artífice, además del conocimiento operativo e instrumental, necesita un conocimiento existencial moldeado a partir de sus experiencias de vida. Se plantea la exploración de la autorreferencialidad de una manera intencionada, sin experiencia y sin pericia arrancándola desde cero.

## La investigación-creación y la obra plástica autorreferencial

Según Sullivan (2004) la investigación-creación se desarrolla en la práctica del arte. Puede reconocerse como una forma legítima de investigación. El taller del artista, en donde se investiga desde la experiencia en un hacer práctico y en el que realiza su síntesis la acción. Un elemento fundamental de recolección de datos es el archivo de imagen en el que se va consignando toda la información necesaria para la obra y los seguimientos requeridos, mientras se van ejecutando con el fin de mejorar la calidad y la supervisión ya que se encuentra a la mano toda la información necesaria, también llamada la bitácora. Allí se inscriben elementos, apuntes, conceptos, al tiempo que se construye la obra. De los apuntes y de la obra en construcción, se hacen reflexiones que evocan a los referentes teóricos y de imagen; cuál es la ruta personal para la ejecución de la investigación-creación.

Una parte del proceso es común a todas las investigaciones: la indagación y lo que genera gusto y placer al operar con la materia en una práctica artística.

Es aquí, el hacer. La práctica como investigación va acompañada de una alta dosis de incertidumbre, que implica que, a diferencia de aproximaciones más convencionales (cualitativas, cuantitativas, pero también, por ejemplo, de estudios teatrales) necesariamente definen a priori un diseño de investigación que da cuenta de sus objetivos generales y específicos de los procedimientos que se van a realizar.

En la investigación basada en la práctica, el diseño es fuertemente “emergente”, en el sentido en que varía a medida que se desarrolla el proyecto. En este sentido, Contreras (2013) afirma que la práctica como investigación se emparenta más con la investigación cualitativa, pero con una dificultad de la traductibilidad discursiva de la práctica, puesto que implica soportes plurimodales y polisensoriales. La práctica como investigación requiere de un delicado equilibrio y la simultaneidad en unión entre la creación de la obra y la construcción discursiva de la aparición metodológica, logrando objetos mixtos únicos, propios de la investigación-creación.

Para que la investigación estética y creación no queden en una experiencia del artista, sino que tal experiencia en artes plásticas sea un recurso, instrumento para explorar y organizar información, que dé respuesta a la pregunta inicial, la indagación, en la que teoría y práctica se articulan en una investigación de tipo académico.

La predominancia de la práctica no implica que todo lo que sucede en el curso de la investigación es exclusivamente práctico, sino que más bien se favorece una triangulación entre tres tipos distintos de conocimiento: El conocimiento del investigador (que influye conocimiento corporizado, experiencia fenomenológica, el saber hacer), la reflexión crítica (investigación-acción, conocimiento explícito) y el conocimiento conceptual (entendidos como marcos teóricos). (Jones, citado por Contreras, 2013)

La búsqueda interna en la creación de obra solo se puede responder mediante la experiencia estética, relacionando el conocimiento, la reflexión crítica y los referentes teóricos en una triangulación metodológica.

## Metodología

■ La investigación-creación se ha ido ampliando y extendiendo como lo ha hecho la noción de investigación científica. Es sólo un tipo de investigación, pero que no es la única forma de investigación posible. Sobre todo, si se trata de investigar fenómenos complejos y cambiantes, como los que tienen que ver con las maneras de dotar de significado a las actuaciones y experiencias de los seres humanos (Hernández, 2008). La investigación en particular, parte de una motivación personal hacia una pregunta orientadora que sólo puede ser contestada mediante la práctica artística. Ello implica que, si los referentes teóri-

cos y de obra con su reflexión crítica giran en torno a la pregunta y objetivo de la investigación, la estructura es clara. Tanto la pregunta cómo el objetivo son el timón del trabajo.

Tal como afirma la profesora y artista performativa, Contreras (2013):

En una práctica como investigación, lo más relevante es el proceso de indagación y la experimentación: el fin último es explorar, no crear. En eso se difiere de la indagación artística que busca crear una obra, un producto artístico. En la práctica como en investigación el propósito es auto-reflexivo y busca generar nuevo conocimiento (encarnado, práctico), no (necesariamente) crear una obra de valor estético (aunque esto también pueda darse).

Ahora bien, es de resaltar que para las fases de la investigación-creación fue necesario recurrir a estrategias de recolección y análisis de datos, como pruebas del proceso a manera de escrito (bitácora), bocetos, fotos, estructura detallada de trabajo y video. El registro se convirtió en la génesis del conocimiento de la investigación. Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación-creación se efectuó así:

- ▶ Formulación de la pregunta investigativa como timón de la creación.
- ▶ Creación de objetivos generales y específicos que dan cuenta de los procedimientos a realizar.
- ▶ Traducibilidad de la práctica al discurso teórico, la reflexión crítica entre teoría y práctica.
- ▶ Inclusión de dibujos, bocetos, estructuras, diseños, planeaciones, cronogramas, entre otros, en una bitácora o cuaderno de apuntes; insumo que es la génesis de análisis y conocimiento del proceso de la investigación.
- ▶ Unión de la práctica, las emociones corporales y el discurso en un objeto único (obra).
- ▶ Divulgación de los resultados mixtos: texto (narra el proceso) y obra (muestra la exploración del proceso).

Dentro del campo metodológico, como proceso se intenta ayudar en la construcción del paradigma de investigación-creación; es importante describir de forma clara y sintética las partes que han integrado todo el proceso. Cabe anotar que la investigación-creación surge como un ejercicio donde los dos elementos funcionan de forma articulada en una especie de simbiosis. Así las cosas, el hacer, es decir, lo performativo implícito en los laboratorios artísticos (trabajo en el taller) posibilita que mientras se hacen cosas, ocurren cosas por

la injerencia de un trabajo del hacer, mientras se hace arte se está reflexionando con palabras y sistematizando la experiencia para ponerla en discusión con relación a las posturas teóricas de los autores que fundamentan la investigación. La simultaneidad entre lo representativo y las palabras, activa la curiosidad por engranar comprensivamente lo sucesivo. Esa especie de engranaje da cuenta al creador si va tras objetivos, y factores hacia la consecución de resultados, los cuales, por la misma naturaleza continuista de la obra de creación transmiten conocimiento.

La investigación-creación se articula a partir de un gran patrón de apropiación de mundo, identificado como "la fascinación". Dicho patrón de apropiación se estructura a partir de componentes auto-denominados "efectos", los cuales no se articulan de forma estratificada, ni por suceso cronológico dentro del laboratorio de indagación. Al contrario, los efectos, aparecen de forma simultánea ayudándose entre sí alrededor del nacimiento del fenómeno artístico.

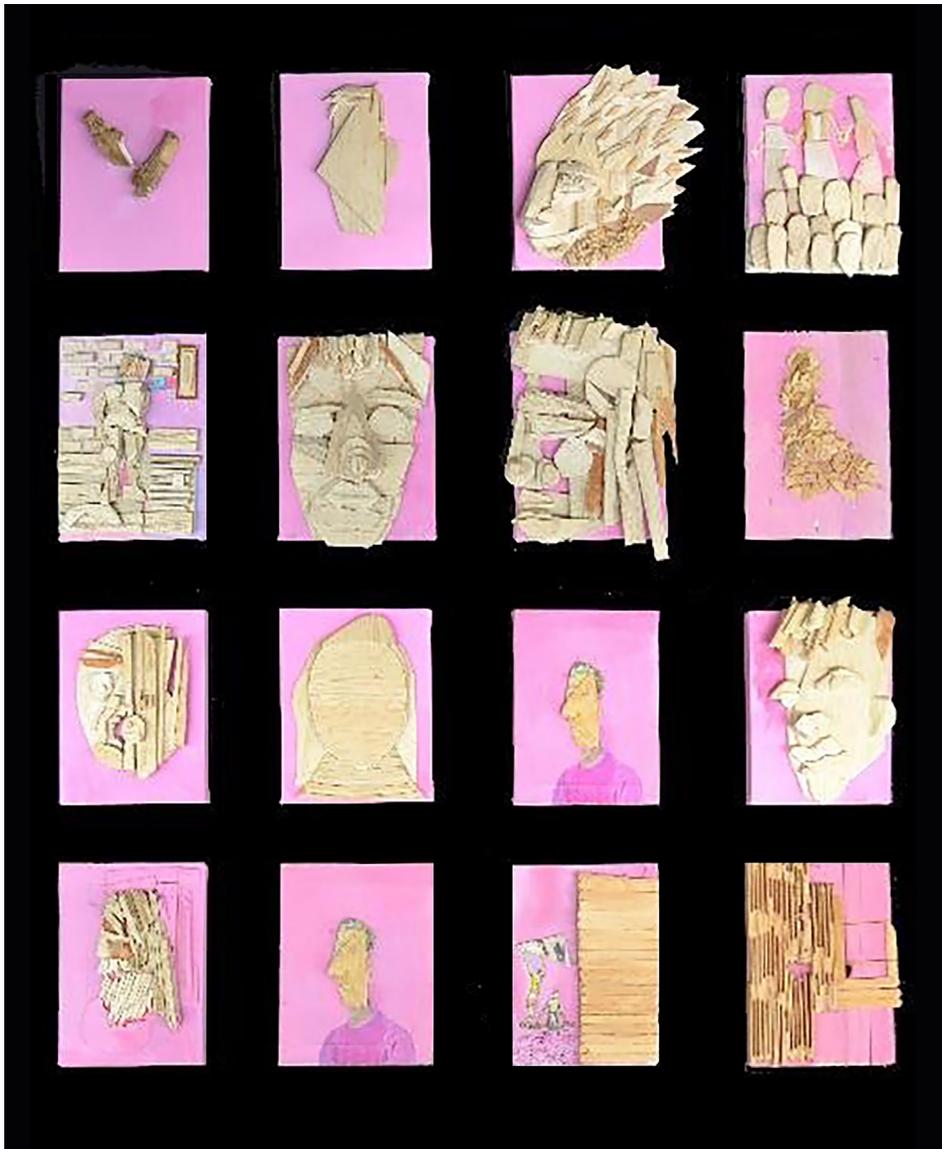
Según se puede comprender en la descripción del proceso metodológico, se plantea lo autorreferencial como las respuestas personales y sensibles frente a objetos, situaciones, manifestaciones y sensaciones provenientes del mundo de la cotidianidad, desde donde se proyectan propuestas artísticas y reflexiones conceptuales. Según lo anteriormente enunciado, puede trazarse la siguiente relación:

Autorreferencia (fenómeno estético) / Fascinación (patrón de apropiación de mundo) / Efecto (gestos pictóricos). Fragmentación - repetición - imagen de sí - brillo/traslúcido.

Acorde con el avance del trabajo, se articulan cada uno de los componentes de la matriz de investigación-creación. En primera instancia, argumentar lo autorreferencial y cómo va consolidándose a partir de exploraciones desde la experiencia privada, llevadas a cabo por el uso de la fascinación. Ha sido importante en el proceso llevado a cabo, a partir de la Maestría en Estética y Creación (MEC), encontrar los diferentes paradigmas para comprender lo que de manera particular se ha experimentado a la hora de enfrentar la noción de investigación-creación y desde allí, la posibilidad de formular una obra.

En el proceso experimental, se utilizaron imágenes de los niños a corta edad, desescolarizados, dibujos que ellos construyen de forma sensible, sin tensiones sugeridas por estructuras academicistas en su proceso de formación. Los dibujos infantiles exploraban elementos constitutivos de la propuesta creativa, dichos elementos fueron presentándose, al principio, como latencias

vinculadas a la repetición, la fragmentación y una apropiación del dibujo, visto como lenguaje directo y sintético, sin indagar en los contextos en que los dibujos infantiles se desarrollaron, solo en el interés que dichos dibujos y pinturas producían y cómo aquella fascinación se convertía en un sistema de selección de imagen en la vastedad del archivo de representación propio de nuestra contemporaneidad.



**Figura 1.** Laboratorio de creación. Fragmentos de madera  
Fuente: elaboración propia

A partir de este lugar de comprensión, dado por la fascinación, construir un método de conocimiento derivado de la intuición como una forma de veri-

ficación capaz de ofrecer en el proceso artístico la capacidad por determinar el valor de una manera, la fuerza de un manejo técnico de materiales, pero, sobre todo, la capacidad de una imagen de transmitir de forma clara y diferenciada conceptos y resultados simbólicos.

Aquello que los dibujos infantiles presentaban vinculados con la repetición, la fragmentación y el abordaje de lo que representamos, de repente, se reveló como una tendencia del arte de hoy, donde se insiste en el encuentro con lo siniestro, producto de lo que se repite insistentemente, caso Andy Warhol, artista del Pop Art cuyos retratos, entre otras temáticas, se convirtieron en objeto de culto cuando fueron representados a través de un fenómeno como la repetición, este giro de repetir en serie una imagen, aportó un giro simbólico a las cosas ordinarias.

Quizá no pretenda potenciar el dramatismo, sino de imágenes convenientemente sugestivas que generan nuevas composiciones y representaciones. Las anécdotas autobiográficas que pretenden convertir la pulsión interior, el Yo íntimo, como un tema a desarrollar y no como avance ególatra, evidente en obras de carácter simbolista como las de Naún Senil, Julio Galán u Óscar Salamanca.

Lo autorreferencial comienza a operar como una especie de mecanismo de extracción alrededor de la propia imagen convertida en el reflejo de una intención por detonar inmersiones, encuentros, viajes de autorreconocimiento en medio de destellos de fascinación, donde los objetos previamente seleccionados participarán exentos de cargas contextuales o de anclajes referenciales.

Dicho proceso de vaciado de las cargas que los objetos representan funciona como una nueva narración sustentada como resultado de la fascinación por algunos objetos cotidianos. Como registro del proceso de investigación-creación se desarrolló desde un sujeto con conocimiento a partir de la fenomenología (saber hacer). El hacer, lo performativo, la práctica artística como método en la investigación-creación en el que se registran experiencias personales con la única intención de agenciarse a través de la obra. Atento al proceso de creación emerge una metodología de investigación-creación en la que se utilizan la autorreferencialidad, los fenómenos estéticos, el gesto pictórico, los conceptos teóricos y la distancia del objeto en mimesis para detonar en la obra plástica.

En los discursos actuales del arte y la estética es importante volver a estudiar y utilizar la forma de producción de certidumbre que durante años tuvieron los creadores, como lo fueron la fascinación y la intuición. La propuesta consiste en formular que la investigación-creación debe recuperar el valor de la intuición y la fascinación como objeto de conocimiento válido a la hora de pretender configurar un sistema articulado en el hacer del arte. Quiere decir que el artista de hoy recuperará con nuevos insumos la seguridad de la certidumbre, creer en su valoración crítica y con ello articular lo intuitivo como un desafío que permita corroborar los gestos y señales de tendencia, los cuales alimentan la comprensión simbólica de la producción artística y filosófica.

La artista Paula Rego (Portugal) reconoce en la fascinación un lugar muy importante para la construcción de su obra plástica, utiliza la escenografía, la teatralidad, el dramatismo y manejo de las figuras humanas, así como las de animales que de niña veía sorprendida en la ópera, acompañada de su padre.

### Efecto de fragmentación

La fragmentación produce el recorte que podríamos conceptualizar como un fragmento propio de una totalidad. En el ámbito artístico el efecto de la fragmentación, se emplea para separar algunas partes significativas de una identidad autorreferencial (la propia imagen), sin que se afecte ontológicamente la representación simbólica de la imagen de sí mismo. Ello produce el fragmento considerado ahora como un contenedor referencial que lleva directamente la mirada comprensiva hacía la presencia personal dentro del conjunto de elementos participantes de las composiciones, es decir, una especie de rastro identificativo. Fragmentar como el verbo que es, no quiere decir dentro del tratamiento de imagen, una situación dramática de cercenar, separar con dolor, eliminar, dar por terminada una presencia por la desmembración, sino que, por el contrario, significa atomizar el Yo a partir del detalle, donde no se hace necesaria la totalidad para demostrar lo íntegro del cuerpo o al menos la presencia irradiante del espectro.

El fragmento como resultado de un hallazgo casual, la parte respecto al todo del que procede. Los fragmentos, de la imagen de sí, como retratos de un todo, recortes que a su vez se presentan como una forma inacabada que cuando se observa evoca a un indicio del todo, de qué fragmento forma parte, convirtiéndose en una nueva poética cuando se reconstruye a partir de tomar de la cotidianidad objetos sin contexto, sólo con la carga de haber sido seleccionados por la fascinación y el efecto autorreferenciado.



**Figura 2.** Laboratorio de creación, yuxtaposición de imágenes traslúcidas  
Fuente: elaboración propia

### Efecto de repetición

Referido a los fragmentos superpuestos en una variación y un gusto interno por el ritmo, la composición y la organización por efecto de los objetos yuxtapuestos, las alegorías producto de las relaciones y no a la producción en serie de una obra.

En el arte de posguerra se produjo una tendencia por utilizar la repetición de elementos, en aras de potenciar lecturas críticas donde se evidenciaba una lectura de lo real desde circunstancias derivadas de la extrañeza. Al parecer, repetir imágenes de manera obsesiva producía lo siniestro, entendiéndolo como una sensación de temor, algo extraño a nosotros, por demás, amenazante. Aquello misterioso, producto de lo siniestro, representó un abordaje intelectual de nuestra búsqueda por lo abyecto, aquello que no nos permite ser en la contemporaneidad.

Repetir no fue sólo una moda superficial o decorativa, sino que representó una vía de exploración tan vital que aún continúa seduciendo la configuración de imagen en el mundo actual. En la obra, se insinúa el efecto de la repetición como un gesto pictórico, la posibilidad de insistir en la multiplicidad, ya sea en términos de representación o presentación, que produce develamiento de significados.

A partir de residuos y sobrantes recolectados de ebanistería, se realizó una selección por tamaños y formas modeladas para hacer más evidente la semejanza de la repetición expuesta por capas, con las que se da forma y por cuenta del avance emerge la obra como sumatoria de un plano, pero no sólo la repetición es evidente con trozos de madera, también con puntas de metal obtenidas por decomiso a personas al margen de la ley y que por azar y oficio se rescata el objeto en otro contexto, desde la forma repetitiva que contienen y el destello propio del metal, efecto que resulta oportuno y posibilita su recreación. La obra construida es robusta por su volumen y por la fuerte carga emotiva que el espectador pone a la presencia de las puntas por el imaginario y las relaciones que hace sobre ellas. La punta brillante es autorreferente de sí misma como objeto cortante; pero a la vez durante la experiencia estética sobresale la repetición con la que se estructura la obra.



**Figura 3.** Laboratorio. Repetición con fragmentos de madera

Fuente: elaboración propia



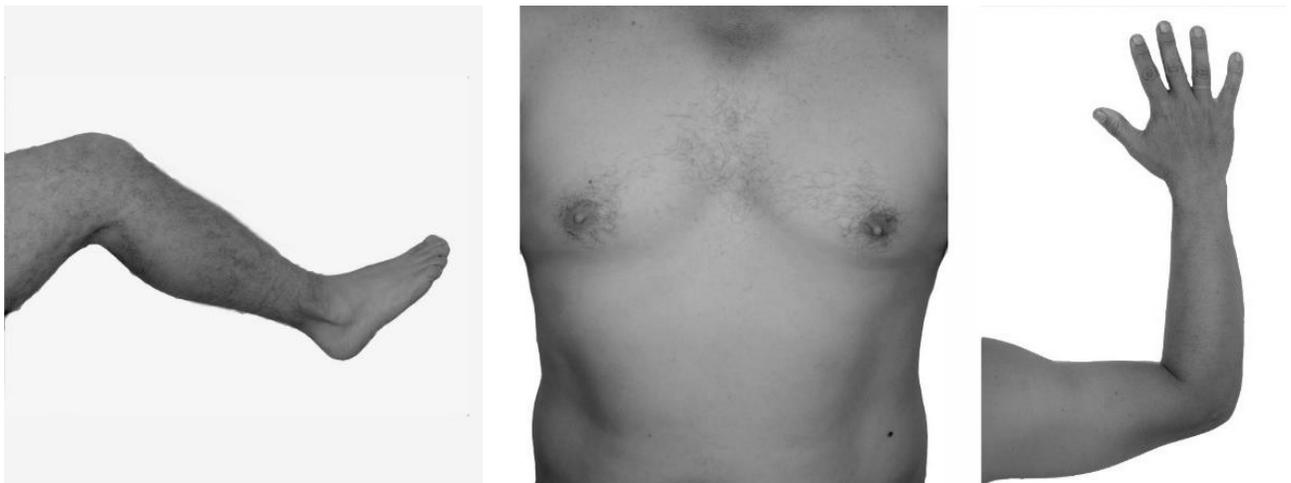
**Figura 4.** Autorretrato 80x 80 cm. Madera, 2020

Fuente: elaboración propia

## Efecto de la imagen de sí

La obra plástica como referencia de sí mismo incorporó fragmentos corporales impresos en soporte traslúcido, en un juego en el que la obra se va revelando en capas que son aglutinadas, condensadas, en las que el sujeto aparece de forma omnipresente. El efecto de la imagen de sí resulta fascinante, al sentir las pulsiones como necesidad de dar cuenta de la autorreferencialidad en la obra. Durante la experiencia estética se da una comunión entre el artista y la obra, en una reflexibilidad crítica de: el objeto (efecto fascinación), el sujeto (que imagina) y la obra (creación). De esta reflexibilidad se desprende un proceso del que derivan tensiones desde lo performativo, de las incertidumbres que están presentes en la investigación-creación, en la obra y del efecto por el cual se siente fascinación.

Son numerosas las investigaciones que rodean la exposición del Yo como tema, lo cual ha permitido tejer un abanico de posibilidades de interpretaciones acerca del significado actual sobre lo autorreferencial. El trabajo *Supotismo*, del artista plástico, Ángel Balanta (quien plantea la recuperación de un puente ancestral con la tribu Balanta, desde la novela gráfica, esclavizada en nuestro territorio). Su intención autorreferencial fue directa ya que entretejió elementos de ficción con archivos familiares orales para producir un engranaje sentimental profundo desde el dibujo como medio de producción. Ángel Balanta juega con la imagen de sí, la utiliza desde formas y conjugaciones disímiles: unas veces enfrentándola a un alter ego, otras con un direccionamiento de observador crítico, pero en todos los casos, en clave de representación figurativa.



**Figura 5.** Registro utilizado para construir obra plástica

Fuente: elaboración propia

Desde mi perspectiva, el anclaje autorreferencial tiene que ver con un Yo seducido y por qué no, acuciado por la imagen de la fascinación. La imagen, es decir, el autorretrato fotográfico, aparece en cada composición como una especie de latencia figurada de un ser solitario, con una desnudez sugerida, expuesta en la obra. Otras veces el efecto de la imagen de sí aparece recortado o bien, puede ser también un vestigio, un recuerdo de una presencia, sobre todo cuando se utilizan partes del cuerpo; manos, extremidades, torso. La intención radica en construir una identidad fragmentada, un cuerpo repetido, como un efecto de repetición observado en el dibujo infantil, pero ahora traducido hacia otras significaciones de emergencia.



**Figura 6.** Dibujo con tinta sobre papel. Serie Supotismo. 28x40 cm  
Fuente: Balanta (2019)

### Efecto de la brillantez/traslúcido

Los fragmentos con efecto brillante (metal, piedras) son yuxtapuestos en busca del volumen que se desprende de un plano vertical hacia quien observa, influenciado por la obra de Frank Stella; mientras que el volumen de los objetos es encapsulado (condensado) estratégicamente en resinas traslúcidas que encuadran la composición. La piedra es el referente objeto, mientras que el brillo es el autorreferente de la piedra. En esta relación del objeto que brilla, interviene el sujeto fascinado por los visos y surge aquí la génesis de la obra, "...al sustraer del brillo el encanto que me encantase a mí..." (Puelles, 2019), resulta fantástico para el sujeto que crea. El brillo de la piedra es una presencia y no es una representación, entendiendo por representación el tipo de imagen mediada por la intención humana. Es la presencia, la fantasía intrínseca, lo que inspira voluntariamente a construir la obra plástica.



**Figura 7.** Autorretrato. 27.5x27.5 cm. Resina y puntas de metal 2020

Fuente: elaboración propia

El material sintético utilizado para los encapsulamientos produce, al secarse, una pátina brillante que en la superficie refleja la imagen del contexto que la rodea. De allí proviene el espejo relacionado con la transparencia. Este fenómeno de querer concentrarse visualmente en el interior con interrupciones de lo externo reflejado, es explorado como un medio de producción intencional desde del enturbiamiento de la mirada o mirada indirecta. Puede verse el interior, pero lo exterior igualmente se condensa superficialmente en lo observado. Es algo similar a sentir que no se puede ver directamente algo que posee un brillo, sin convertirnos en presa de lo que nos rodea, que es igualmente pasajero, por demás, iridiscente.

Ahora bien, el efecto de lo traslúcido plantea un aletargamiento de la impresión de las imágenes exentas de una corporalidad densa. Se infiere la impresión cuando se involucran múltiples imágenes, ahora transformadas por lo sucesivo. Lo velado, la transparencia en ese corpus que por efecto de la luz se ve transformado por la difracción. Aquellas formas sujetas a la transparencia pierden el dramatismo de lo real, su crudeza, para someterse a otros parámetros de lo bello donde el accidente es importante en la medida que aparece el efectismo: una metáfora visual potente de atracción, bien sea hacia el auto-

rreflejo o bien hacia la profundidad completamente distorsionada. En este sentido, conviene indagar en el arte óptico, el arte cinético, aunque aquellas alteraciones visuales son tímidas pero prometedoras frente al inmenso terreno que representan.

### Encapsulamiento como condensación

La intención del encapsulamiento en la obra plástica pretende afianzar una categoría interdependiente como los otros efectos de fascinación dentro del proceso constructivo, se infiere este recurso plástico como una tendencia personal que, si bien permite solucionar técnicas de montaje, haría falta profundizar en su hacer y reflexionar desde su sustentación teórica.



**Figura 8.** Laboratorio condensación-resina

Fuente: elaboración propia

La exploración con materiales como el concreto y el vidrio, así como sustancias y resinas sintéticas logró condensar y encapsular estados de realidad donde los objetos ya no aparecen expuestos en la crudeza de su superficie natural, sino que se ven presentados en una nueva naturaleza conformada por un efecto de inmortalidad parecida a la taxidermia o bien, al frasco del laboratorio clínico. Los encapsulamientos de *Damián Hirst*, desde el planteamiento de la eternidad de la muerte; las cajas collages de *Josep Cornell*, o el artista colombiano *Luis Ernesto Parra "Parrita"*. Desde el taller, se encapsulan dichos objetos

de fascinación para crear asociaciones con partes de la propia imagen, con la intención de realizar montajes a caballo, entre objetos encontrados y selecciones precisas del mundo de la cotidianidad por efecto del gusto.

Los montajes pueden considerarse como un producto *collage* que resultan desconcertantes al pretender unir diversas naturalezas: psicológica, estética y fenomenológica y que, a su vez, se contradicen en el sentido de que lo fenomenológico no se enmarca en la lógica de los sentidos, sino desde la alteridad denotada en la fantasía que da sentido a los objetos encontrados y, producto de dicha fascinación, se recrean sensaciones.

Las condensaciones de cuchillos con resinas se presentan como objetos activos (herramienta), pero cuando se invierte la lógica, el objeto cotidiano herramienta-cuchillo, de forma pasiva, no desde su realidad, sino en la identidad del objeto *per sé*, que transmite la fascinación desde una experiencia estética (condensación) en la que, a través de la fantasía, se interioriza otro sentido del objeto que posibilita otras sensaciones que a su vez producen nuevos símbolos y nuevas tensiones significativas, las cuales prevalecen como resultados conceptuales en clave de autorretrato, considerado este, como un estado, un corte en el camino interiorizado como un tema estético y artístico.

## Resultados

■ En la investigación-creación hay incertidumbre en la medida en la que se avanza hacia la respuesta de la pregunta investigativa; aunque emergen nuevos interrogantes que pueden hacer perder el objetivo de la investigación, hay que tener presente la pregunta orientadora como el baluarte que dirige las acciones y la flexibilidad en los ajustes surgidos en el proceso, de ser necesario. El método de investigación ayudó a la estética de la autorreferencialidad en los resultados mixtos entre teoría y obra plástica.

En la investigación-creación es crucial el gesto que motiva la práctica para que pueda emerger la acción, con ello se generan nuevas experiencias que dan cuenta de posibles respuestas que relacionan teoría y práctica, sujeto autorreferenciado.

Un trazo consciente en la obra plástica se concibe a partir del hacer práctico de los fenómenos estéticos, de la repetición y el fragmento en la obra. Un cuerpo de artista, no como un Big Data, sino como tema *autorreferenciado* en la creación de obra, en un sujeto que se enuncia y muestra a otros su proceso metodológico para hacer arte. Un artista consciente los nuevos azares, como parte obligada de la ruptura de buscar ser reconocido, y de hacer arte para satisfacer el gusto de la institución o instituciones en las que labora o se desempeña.

La *estética de la autorreferencialidad* da cuenta del sujeto y el posicionamiento en el mundo como artista, esto implica la capacidad de autoanálisis, gestualidad y creación estética. Desde la experiencia estética, hay incertidumbre en la creación de pinturas-esculturas (ensambles); la mano que sujeta un pincel es la prolongación de la pulsión e imaginación que se concreta a través de las manchas, rayas y manos ocupadas imprimiendo fenómenos estéticos, fragmentos en apliques de madera que se repiten y se yuxtaponen, haciendo que del cuadro brote la autorreferencialidad; los trazos que emergen en busca de la propia identidad. La pintura-escultura se piensa como ficción y desacato a las reglas re-elaboradas a partir del gusto estético. Desde los hechos emocionales se forman colores y líneas y el conocimiento permite fantasear, observar la autorreferencialidad desde el autorretrato.

La relación discursiva y las perspectivas corpóreas se utilizan en la *autorreferencialidad* para construir obra plástica, que responde a una pregunta, a un objetivo, atendiendo a la rigurosidad académica. El *gesto pictórico* en la obra plástica no sólo puede verse sino tocarse, pues en la cotidianidad se privilegia la vista sobre el tacto. La exploración de material para crear la obra, facilita crear pintura-escultura para ser expuesta en la pared. El artista se convierte en un sujeto en crisis, producto de la relación teórica con la práctica en la que el sujeto se referencia en la obra, se enuncia como tema a través de la experiencia estética.

■ La *estética de la autorreferencialidad* como estrategia para construir la obra plástica, acepta que el sujeto-objeto se structure y se agence en busca de un mejoramiento en relación consigo mismo y los otros, a través de gestos pictóricos. También el investigador-creador es quien integra la obra desde sus experiencias estéticas, desde sus pulsiones internas, gestos pictóricos y fenómenos estéticos con los que se motiva y provoca en el sujeto el hacer una expresión plástica única como resultado de la reflexión entre teoría, autoanálisis y práctica.

La estrategia metodológica de la triangulación, como en la investigación-creación, permite que el sujeto-objeto entre en conflicto y crisis como opción para crear obra con los conocimientos concretos hacia el arte, se estructura a través de las prácticas y el discurso del arte, explícitos en el desarrollo creativo de una forma intencional y consciente y a partir de la autorreferencialidad del artista.

La autorreferencialidad en la investigación-creación permite comprender que la pintura-escultura posibilita, a través del ensamble, múltiples formas de

## Conclusiones

representación, otra manera de evidenciar los resultados mixtos de la investigación-creación. Así también, se identifica otra posibilidad para crear desde la aplicación de dos fenómenos estéticos (repetición y fragmento) desde un gesto pictórico, trazo consciente en la obra plástica.

La estética de la autorreferencialidad se evidencia en varios artistas y su creación de obra plástica, entre ellos: Warhol, Picasso, Appel, Stella, Matisse y Dubuffet. Esto demuestra que sí se puede utilizar la autorreferencialidad para crear obra plástica y no desde la mimesis de objetos externos, sino desde una indagación en sí mismo, que resulta siendo el sujeto como una opción y objeto para construcción de la obra plástica.

A primera vista una obra no es autorreferencial cuando se alimenta de semejanzas externas, ya que desde esta postura no se logra una reflexibilidad del sujeto-obra, en otras palabras, no existe una integración entre ambos, por ejemplo, si miramos un juguete como un objeto puesto en el exterior para hacer obra y lo copiamos (mimesis), tal representación no es autorreferencial. Por el contrario, si el juguete trae a la memoria un recuerdo de infancia, ese recuerdo, pulsión, es el que podemos referenciar en la obra y puede pasar que en la representación no aparezca el juguete, pero ese recuerdo de la memoria es el que detona en el sujeto el hacer práctico, una experiencia estética autorreferencial.

## Referencias

- Álvarez, F. (2010). La "autorreferencialidad" de la experiencia estética. *Revista de estética y de las artes*, 9. España. Disponible en <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12685>
- Calabrese, O. (1994). *Neobarroco*. Valencia: Artes gráficas.
- Contreras, L. M. (2013). La práctica como investigación: Nuevas metodologías para la academia Latinoamericana. *Revista Poiésis*, 21-22, 71-86. Bogotá: Universidad Católica Luis Amigó. Disponible en [https://www.academia.edu/21518682/La\\_pr%C3%A1ctica\\_como\\_investigaci%C3%B3n\\_nuevas\\_metodolog%C3%ADas\\_para\\_la\\_academia\\_latinoamericana](https://www.academia.edu/21518682/La_pr%C3%A1ctica_como_investigaci%C3%B3n_nuevas_metodolog%C3%ADas_para_la_academia_latinoamericana)
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del Yo. El Yo y la sociedad en época moderna*. Barcelona: Península. Disponible en <https://idoc.pub/documents/anthony-giddens-modernidad-e-identidad-del-yo-jlk962kyy345>
- Gutiérrez, M. (2012). *Cuerpo y gesto sonoro en situación desde lo cotidiano* [Tesis de grado en Maestría en Estética y Creación]. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Lortz, J. (2008). *Historia de la iglesia. Edad moderna y contemporánea II*. Ediciones Cristiandad.

- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación en educación. *Revista Educación Siglo xxi*, 26, 93-118. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gili, sL.
- Parra, J. (2015). ¿Qué es un estereograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista Colombiana de pensamiento estético*, (3), 64-84. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91679>
- Puelles, R. L. (2019). *Tomar distancia estética y fascinación*. Málaga. <https://idus.us.es/handle/11441/27538>
- Sullivan, G. (2004). *Art practices research inquiry in the visual arts*. teachers Colleges Columbia University.



# Aproximaciones a la dialéctica hegeliana en los corales de Bach

## La sección de desarrollo entendida como la transición tonal argumentativa

Approaches to Hegelian dialectic on Bach chorales  
The development section understood as the Argumentative Tonal Transition

**Miguel Andrés Pedraza Gualdrón** 

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C., Colombia

Artículo de reflexión - PP. 139-155

Recibido: 22/08/2022 - Aceptado: 08/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.487>

RESUMEN

Este escrito presenta una teoría hermenéutica que analiza las relaciones tonales en los corales en tonalidad mayor de Bach, que en la sección inicial presentan un conflicto tonal entre las tonalidades de tónica y dominante. Para este análisis se utilizan los tres momentos de la dialéctica hegeliana: tesis, antítesis y síntesis, los cuales dan cuenta del conflicto en la sección de exposición y de su resolución en la parte de desarrollo, la cual es reinterpretada como la Transición Tonal Argumentativa en donde las tonalidades que allí aparecen sirven como argumentos centrales o decisivos debido a su relación con las tonalidades principales del coral.

**PALABRAS CLAVE:** conflicto tonal, dialéctica hegeliana, Bach, corales, eje tonal y argumentos decisivos

ABSTRACT

This paper presents a hermeneutical theory that analyzes the tonal relationships in Bach's key major chorales, which in the exposition section present a tonal conflict between the tonic and the dominant keys. For this analysis, the three moments of the Hegelian dialectic are used: thesis, antithesis and synthesis, which show the conflict in the exposition section and its resolution in the development part, which is reinterpreted as the Argumentative Tonal Transition where the keys that appear there serve as neutral or decisive arguments due to their relationship with the main keys of the chorale.

**KEYWORDS:** tonal conflict, Hegelian dialectic, Bach, chorales, tonal axis and decisive arguments

**CÓMO CITAR:** Pedraza, M. (2023). Aproximaciones a la dialéctica hegeliana en los corales de Bach. La sección de desarrollo entendida como la transición tonal argumentativa. *Revista Arte y Creación*, 1, 139-155 .

*El cielo estrellado ofrece una lección de sabiduría a quien sabe observarlo, perderse en él es encontrarse.*

Michel Onfray

## Introducción

■ Utilizar la dialéctica para referirse a la música o para explicar algunos de sus procesos o eventos no es nuevo en absoluto; de hecho, autores como Moritz Hauptmann (1792-1868) y Hugo Riemann (1849-1919) la usaron, especialmente, para fundamentar parte de sus teorías: la idea de que el proceso esencial de la armonía tonal moderna podía contener en sí mismo, o entenderse, como un proceso dialéctico. Hauptmann, quien se autodenominaba como hegeliano, incluso utilizó los conceptos esenciales de la dialéctica: tesis, antítesis y síntesis, para desarrollar teorías más amplias con el ritmo y la armonía (Bent, 1987, p. 30). Para Riemann el proceso cadencial completo de T-S -I64-D -T se podría explicar a la luz de estos tres momentos: la tónica sería la tesis, el movimiento de subdominante a I64 sería la antítesis y la dominante resolviendo a la tónica sería la síntesis (Wuench, 1977, p. 109). Otros autores, como el musicólogo Ernst Bloch (1885-1977), consideran que la música en sí misma se mueve a través de procesos contradictorios y, por lo tanto, es precisamente la dialéctica, y no la matemática, sobre la que se fundamentan los procesos musicales tonales (1985, p. 193). Para Bloch, al igual que para autores como Adorno (1903 - 1969), Schoenberg (1874 - 1951) y los ya mencionados, el modelo musical que mejor expresaría el proceso dialéctico hegeliano se encuentra en la sonata beethoveniana, ya que esta encarna, de forma explícita, una contradicción o conflicto entre dos temas y tonalidades en la sección de *exposición*, que al final, en la *reexposición*, debe resolverse en favor de la tonalidad primigenia a manera de síntesis.

Este escrito lidia con los procesos y conceptos de la diada esencial de la música tonal moderna: el eje tonal de tónica y dominante, tanto en lo armónico como las tonalidades que, al igual que en la forma sonata, se presenta un conflicto entre las dos tonalidades principales que se corresponden con el mismo eje tonal. Sin embargo, el repertorio que se estudia es anterior a la filosofía hegeliana y, por lo tanto, no busca demostrar una relación directa entre las ideas de Hegel y la música de Bach, sino evidenciar cómo la música de Bach, en especial sus corales en tonalidad mayor, son un tipo de antecedente que expresa lo que luego se haría evidente en la música del centro de Europa en el siglo XIX. La conexión con Hegel surge de sobreponer y contrastar los preceptos

ontológicos de la filosofía hegeliana con los procesos tonales que se evidencian en la música de Bach, la cual fue compuesta al menos medio siglo antes de que naciera el filósofo alemán.

Adicionalmente, es importante decir que este escrito es el resultado de investigación que da cuenta de un proyecto iniciado por el autor cuando realizaba su maestría en teoría de la música en Temple University, Filadelfia y en su trabajo docente en la Universidad Javeriana de Bogotá, a cargo del curso de Literatura y Materiales de la Música I, donde se trabajan a profundidad los corales de Bach. Este trabajo refleja lo expuesto en las V Jornadas de Investigación y Creación Musical de la Universidad de Cundinamarca, las cuales se llevaron a cabo en el segundo semestre de 2021, en donde se presentaron, de forma anticipada y resumida, las ideas principales de esta tesis.

Dicho esto, este escrito se propone exponer, en primer lugar, algunas ideas generales de la dialéctica como concepto a lo largo de la historia hasta llegar a Hegel, para atender por qué es esta y, los tres momentos en los que podrían conectarse con los procesos que ocurren en la música tonal moderna, especialmente, con los procesos tonales dentro de los corales mayores de Bach. Luego se abordarán los fundamentos que buscan explicar las relaciones tonales que se presentan en los corales de Bach y que están en tonalidad mayor, en la sección de *exposición* (presentación tonal), explicitan un *conflicto tonal ideal* entre la tónica principal del coral y su dominante. El hecho de denominar este conflicto como *ideal* deviene de su conexión directa con el eje tonal, el cual se configura como la esencia de la música tonal moderna y es la principal diferencia con otras músicas tonales no centradas en la progresión armónica. También se brindará evidencia de cómo la sección de *desarrollo* funciona como una Transición Tonal Argumentativa (TTA), en donde las tonalidades expuestas allí sirven como argumentos tonales que, de forma directa, resuelven el conflicto tonal en favor de la tónica principal, que se configura como la síntesis del proceso. No intenta decirse que sea la única función dentro del proceso musical completo, sino solo una de sus funciones desde el punto de vista de los tres momentos de la dialéctica: tesis, antítesis y síntesis.

## La dialéctica: ser y no-ser, el movimiento en acción

Así como la música es movimiento, la dialéctica está en esencia basada en el movimiento, el cambio y la transformación. De acuerdo con Gadamer, para Hegel la dialéctica es el movimiento en sí mismo o, en otras palabras, el movimiento es la dialéctica de los seres, las cosas y las ideas (Gadamer, 1976, p.

13). Por esta razón es que lo primero que concierne a la dialéctica es el movimiento; más aún, siendo la dialéctica el movimiento mismo, es también el movimiento de ideas contrarias u opuestas. De acuerdo con algunos pensadores contemporáneos como Pinto y Blair, el objetivo final de la dialéctica, entendida como método de razonamiento, es el de resolver justamente una oposición o desacuerdo entre dos ideas o tesis contrarias (Pinto, 2001) y (Blair, 2003). Este propósito simple, sin embargo, no es tan simple si tenemos en cuenta que los dos argumentos opuestos pueden ser, en realidad, dos lados de la misma moneda, es decir, que el conflicto se da entre opuestos que hacen parte del mismo objeto o idea.

Para Kant la dialéctica es una ilusión, ya que se reemplaza el contenido con la forma, ocultando la realidad que, en la esfera de la razón, es imposible de agarrar, debido a que la contradicción no tiene una resolución lógica pues la razón misma bien puede argumentar de forma lógica en favor de cualquiera de los contrarios (Kant, 1872). Esto hace de Kant un precursor de la dialéctica negativa, que posteriormente desarrollaría el filósofo alemán del siglo xx, T. Adorno, debido a que, en los términos de la razón, la esfera *noumenal* sobrepasa la experiencia sensorial y hace que todo sea imposible de asir, y por lo tanto no es posible tener una síntesis positiva definitiva que se decante en favor de alguno de los contrarios.

Por otro lado, Hegel trabaja sobre esta idea kantiana con el fin de encontrar una razón positiva en el proceso de 'llegar a ser' como parte de la idea del concepto mismo. Para este, el proceso en sí mismo es parte de la realidad, por lo que forma y contenido llegan a ser la misma cosa que no puede ser disuelta, sino que debe ser entendida como una unidad. Por tanto, la dialéctica es un proceso que llega a ser un método de pensamiento que busca asir la verdad de cada cosa. De acuerdo con Gadamer, hay tres elementos esenciales para el método dialéctico hegeliano: primero, el pensamiento es pensar acerca de alguna cosa en sí misma (*Ding an sich*); segundo, el pensamiento es pensar a la luz de determinaciones contrarias; y tercero, la unidad de las determinaciones contrarias es superada por la unidad en sí misma, la cual es una forma positiva de resolver el conflicto entre los opuestos (Gadamer, 2000).

Michael Foster también apoya esta idea argumentando que estos tres elementos no son solo tres partes, sino tres momentos en los que el segundo es el momento dialéctico por excelencia, ya que es cuando el objeto enfrenta a su contrario. Así, el estado final sería el momento especulativo en el que el conflicto es resuelto en una forma positiva, la lucha entre el ser y su opuesto: el

no-ser, se decantaría, de forma positiva, en el ser mismo; este final es llamado por Hegel “el momento de la Razón Positiva” (Forster, 1993, p. 132). En resumen, estos tres elementos o momentos esenciales de la dialéctica pueden ser agrupados en tres conceptos: tesis (*Satz*), antítesis (*Gegensatz*) y síntesis (*Übereinkunft*), aunque es verdad que existe una gran disputa entre los hegelianos sobre si realmente Hegel usó estos tres términos al mismo tiempo.

En síntesis, la tesis que se desarrollará en el siguiente apartado de este escrito y busca apoyarse y relacionar de forma explícita, esa idea hegeliana de que existe una razón positiva o síntesis con el proceso tonal intrínseco que ocurre dentro del objeto esencial de la música tonal moderna: el eje tonal. Objeto que a la luz de diversas interpretaciones bien podría entenderse como proceso, es decir, como interacción o combinación de dos objetos distintos, pero que, abordado como concepto fundamental, es posible hablar de él como una unidad que contiene elementos contrarios, aunque complementarios, y necesarios para ser la base estructural sobre la que se trazó una línea divisoria entre las músicas tonales antiguas (modales) y la música tonal moderna. Además, la propuesta no se queda en el nivel de lo armónico, sino que busca explicar cómo las relaciones entre tonalidades en los corales en tonalidad mayor de Bach, pueden ser entendidas desde el método dialéctico hegeliano en el que los tres momentos de tesis, antítesis y síntesis se hacen evidentes en el tiempo y en la realidad pragmática de la obra coral, y no son simples conceptos estáticos, abstraídos y reinterpretados a la luz de los preceptos de la dialéctica misma.

## El eje tonal: la molécula básica de la música tonal

Si se hiciera un parangón entre la estructura básica de la vida y el elemento esencial para la música tonal, se encontraría que la molécula del adn y su doble hélice es para la biología lo que el eje tonal y su doble componente es para el sistema tonal. De alguna manera en el eje tonal están contenidas las características básicas y esenciales para construir un nuevo *ser* dentro de un marco completamente tonal. Estas características surgen de entender, a la luz de la ontología hegeliana, el comportamiento del doble componente que estructura al eje tonal: la tónica y la dominante. Visto desde la dialéctica, el eje tonal se comporta como un ser que en sí mismo contiene a su contrario, ya que el primero representa el reposo (tónica-tesis) y el segundo la tensión (dominante-antítesis), el cual, desarrollado en el tiempo, genera la progresión armónica que debe conducir a un nuevo reposo o estado de distensión o de descarga (tónica-síntesis).

En la figura 1 se ve este proceso circular, en el que la síntesis: la tónica, puede ser considerada como el inicio de un nuevo proceso dialéctico, al convertirse ella misma, en una nueva tesis que podría dar inicio a un nuevo proceso armónico. Resulta evidente el parecido que tiene este proceso con la idea del eterno retorno, planteada por primera vez por los estoicos, para luego ser desarrollada por filósofos como Schopenhauer (1788 - 1860) y Nietzsche (1844 - 1900) y que, en esencia, sintetiza la idea de que en la naturaleza y en el universo los procesos se dan de manera cíclica en la que la muerte no es el final sino un nuevo inicio. Inevitablemente, la tónica representa ese estado al cual se suele retornar de forma continua y persistente en la música tonal moderna, especialmente después de haber transitado por un camino armónico que ha acumulado estrés progresivamente y que, después de haber tocado su punto máximo de tensión, busque explotar de forma controlada y fluida para así retornar a su estado básico y primario: la relajación y el reposo.



**Figura 1.** Proceso dialéctico en el eje tonal

Fuente: elaboración propia

Este escrito parte de la base de que este proceso dialéctico es en cierto sentido *natural*, aunque esté anclado y soportado por hechos y fenómenos culturales propios del centro de Europa; esto significa que los conceptos de reposo y tensión pueden evidenciarse en la naturaleza, aunque su consolidación conceptual se haya dado como parte de un proceso histórico de Occidente. Natural porque el intervalo disonante de tritono, propio del acorde de dominante con séptima, provoca una sensación de tensión disonante que parece invitar a buscar una resolución en un intervalo consonante de 3a o 6a, el cual es esencial al acorde de tónica.

Histórica y geográficamente su origen se puede ubicar en la Europa de los siglos XIV, XV y XVI (o incluso antes), en donde emergieron con claridad los primeros conceptos que dieron forma a la idea de armonía; primero y de forma simple en el sistema tonal antiguo (la música modal), para luego consolidarse y afirmarse dentro del sistema tonal moderno.

Tomando como punto de partida este proceso que ocurre en el nivel de los acordes (nivel armónico), y el cual es esencial a la música tonal<sup>1</sup>, se pretende hacer una interpretación de las relaciones tonales (varios centros tonales) que ocurren en los corales en tonalidad mayor de Bach, trasladando el proceso *natural* a uno que podría ser entendido como *ideal*, ya que es un reflejo aumentado, aunque intencionado y racional, de lo que ocurre por inercia en el nivel de los acordes. Esto implica que la relación tónica-dominante-tónica, que ocurre en una progresión armónica, también puede encontrarse en el nivel tonal<sup>2</sup> de una obra musical. En este sentido, se puede afirmar que en la exposición se presentan las dos tonalidades antagónicas (al menos idealmente) y esenciales del proceso: la tónica y la dominante. Luego, en la reexposición, esta oposición parece resolverse de forma simple e inevitable en la tonalidad principal o primaria: la tónica. Esto nos remite de inmediato a Schenker y su estructura fundamental o *Urzats*, la cual es representada a través de una figura en la que se conjugan contrapunto y armonía en un evento simple que por su sencillez resulta maravilloso.



**Figura 2.** Urzats o estructura fundamental en el análisis schenkeriano

Fuente: elaboración propia

De hecho, este es el procedimiento que normalmente se presenta en prácticamente todas las piezas tonales desde el Renacimiento, que se sustentan en el eje tonal. Sin embargo, lo que en el nivel armónico ocurre debido a la inevitabilidad que genera la tensión natural entre tónica y dominante, en el nivel tonal se presenta a través de un planteamiento racional, artificial o inventado, que implica que el conflicto entre las dos tonalidades debe dirimirse a través de un

- 
- 1 Si bien el concepto de música tonal ha evolucionado en diversas direcciones, especialmente en el siglo xx, aquí se hablará de esa música tonal que normalmente se asocia con el periodo de la práctica común y que aún hoy existe, especialmente, en mucho de los géneros del ámbito popular, comercial y folclórico.
  - 2 Se utilizará el concepto tonal especialmente para referirse a eventos que ocurren en el nivel de las tonalidades, y no de los acordes, el cual se llamará nivel armónico.

proceso tonal argumentativo en el que otras escalas o centros tonales, que le son cercanos a la tónica, deben participar activamente con el fin de contribuir en la resolución del conflicto que, inevitablemente, siempre favorecerá a la tónica<sup>3</sup>.

## El conflicto tonal ideal: la racionalización de un proceso natural

La relación tónica-dominante, ya no en el nivel armónico sino en el tonal, se entiende como la expresión de un conflicto entre dos centros tonales que, ideal o artificialmente, representan o reflejan racionalmente lo que ocurre en la relación armónica del nivel de los acordes. Este conflicto deberá ser resuelto en algún momento durante el transcurso de la obra, usualmente en la zona de Transición Tonal Argumentativa (TTA); pero su conformación se hará evidente al final de la pieza cuando tonalmente la obra regrese a la tónica principal. Como se dijo anteriormente, se considera que este conflicto es ideal, ya que deviene del conflicto natural que existe entre los dos componentes del eje tonal en el nivel de los acordes. Vale la pena aclarar que en el nivel armónico la resolución del conflicto se produce casi de forma instantánea, debido a que la misma sensación que construye el antagonismo, es la misma que obliga a encontrar su resolución, es decir que cuando se conforma el acorde tensional de dominante con séptima, al mismo tiempo se intuye la resolución que conduce hacia un nuevo reposo, pues la dominante contiene el elemento generador del conflicto, pero a la vez es quien direcciona y conduce su propia resolución.

El conflicto tonal ideal, por el contrario, al no ser un producto directo de las relaciones armónicas, sino que pone en discusión dos objetos armónicamente cerrados, no tiene la resolución incorporada al conflicto mismo, sino que esta debe ser trabajada a través de un proceso en el que otras tonalidades entran en juego como argumentos tonales bien en favor de la tesis o de la antítesis (o de ambas) para que al final ocurra la confirmación tonal en la tónica, al igual que en el nivel armónico. De esta manera la obra completa es un evento cerrado que

---

3 Aunque teóricamente es posible tener una resolución del conflicto tonal en favor de la dominante, esto iría en contravía de la regla o norma de que una pieza debe empezar y terminar en la misma tonalidad. El procedimiento en el que una obra concluye en un centro tonal distinto al que empezó sólo empezó a usarse con regularidad en piezas tonales del final del Romanticismo y en el siglo xx. En la época de la práctica común no parecía *lógico* que una obra musical no retornara a la estructura diatónica original.

puede reducirse, tal y como lo expresó Schenker, a un proceso que va de la tónica a la dominante, para finalmente regresar a la tónica.

¿Pero cómo pueden resolver el conflicto tonal ideal las tonalidades que aparecen en la Transición Tonal Argumentativa? Si lo que se pretende es entender el proceso tonal como un movimiento dialéctico, resulta inevitable tener argumentos que busquen resolver el conflicto de forma lógica y ordenada y que no recurran al modelo de la inevitabilidad circular y cerrada de la obra artística de Occidente, sino que por el contrario, busquen demostrar cómo se llega a la síntesis a través de una discusión argumentada en la que las relaciones directas de las tonalidades del TTA con las tonalidades del conflicto se entienden como argumentos que pueden favorecer tanto a la tesis como a la antítesis. La siguiente tabla da cuenta de estas relaciones tonales y cómo se deben interpretar las tonalidades posibles del TTA como argumentos tonales. Para este ejemplo se utilizará la tonalidad de do mayor como la tónica principal de una posible obra musical.

En la primera columna se muestra un coral en donde se presenta el conflicto tonal ideal entre do mayor y sol mayor. La segunda columna muestra las tonalidades posibles que podrían ocurrir en la TTA; aquí las tonalidades son entendidas como argumentos tonales que, dentro del proceso dialéctico, sirven como apoyos argumentativos tanto para la tesis como para la antítesis. Allí

**Tabla 1.** Relaciones tonales y cómo se deben interpretar las tonalidades posibles del TTA

Presentación Tonal	Transición Tonal Argumentativa	Confirmación Tonal
Do mayor: Tónica (Tesis)	Argumentos Neutrales: La menor: vi/T y ii/D	Do mayor: Tónica (Síntesis)
Sol mayor: Dominante (Antítesis)	Mimenor: iii/T y vi/D	
(Conflicto Tonal Ideal)	Argumentos Decisivos (Resolución Tonal): Re menor: ii/T y $\zeta$ v/D? Fa mayor: IV/T y $\zeta$ VIIb/D?	
	Argumentos neutrales o decisivos: Do mayor: I/T y IV/D Sol mayor: V/T y I/D	

Fuente: elaboración propia

pueden aparecer argumentos neutrales que no contribuyen a resolver el conflicto tonal, debido a que pueden relacionarse cercanamente con ambas tonalidades; así, la tonalidad de la menor está relacionada tanto con do mayor como su sexto grado, al igual que con sol mayor que es su segundo grado. Lo mismo sucedería con la hipotética modulación a la tonalidad de mi menor, ya que es el tercer grado de la tónica y el sexto de la dominante. Es decir, que como argumentos estas dos tonalidades son neutrales y no decisivas o resolutivas. Por el contrario, tonalidades como re menor y fa mayor solo pueden relacionarse cercanamente con la tónica do mayor y no hacer parte de los grados de la escala de la dominante de sol mayor, y por lo tanto, no están relacionados directamente. Estas tonalidades se denominan argumentos decisivos y su función es la de resolver el conflicto tonal ideal en favor de la tónica principal.

Aunque no es tan usual que las tonalidades que hacen parte del conflicto tonal sean repetidas en la TTA, la peculiaridad histórica de los corales consiste en que tienen raíces muy anteriores al sistema tonal moderno, suelen presentar melodías (*cantus firmus*) que obligan a direccionar tonalmente algunas de las frases de nuevo a la tónica o a la dominante. Estas tonalidades pueden ser vistas de dos formas, como argumentos neutrales, dado a que ambas tonalidades están contenidas en su contraria, es decir, la dominante es el quinto grado de la tónica y la tónica es el cuarto grado de la dominante, o como argumentos decisivos que ayudan a dar mayor énfasis a alguna de las dos tonalidades del conflicto. Por supuesto, la inclinación en favor de un tipo de interpretación sobre otra dependerá del contexto específico en el que se desenvuelve el coral.

Lo que es importante de esta teoría es que busca predecir lo que ocurre en la TTA del coral cuando en la presentación tonal ocurre el conflicto tonal ideal. En las obras en tonalidad mayor en las que Bach no se basa en una idea musical antigua sino en sus propias ideas, lo que suele ocurrir en la presentación tonal es que la primera modulación es precisamente hacia la dominante casi que, de forma obligada e inevitable, pero en los corales existe un grupo en los que el *cantus firmus* no permite tener al menos una cadencia en la dominante y, en algunos casos, la melodía se dirige hacia otros grados como el IV o el VI. En todo caso, esta teoría lidia con los que sí permiten hacer el conflicto para poder hacer la predicción de la resolución tonal en la TTA. Sin embargo, antes de ver el análisis directo de la teoría en algunos corales de Bach, es importante anotar que existen casos en los que Bach armoniza la melodía tratando de crear el conflicto tonal ideal, aunque ésta no esté direccionada hacia la dominante y, en

esos mismos casos, intenta hacer la resolución en la  $\Pi A$ , tal y como se predice en esta teoría<sup>4</sup>.

A continuación, se analizarán 4 corales en los que se evidencia de forma explícita la aparición del conflicto tonal ideal y cómo se produce la resolución a través de algún argumento decisivo en la  $\Pi A$ . Los ejemplos serán los corales 9 en sol mayor, 2 en la mayor, 4 en mi mayor y 35 en la mayor<sup>5</sup>; todos ellos, de alguna manera, están organizados siguiendo un orden que va de lo más simple a lo más complejo, entendiendo que la complejidad o simpleza están relacionados a las posibilidades o facilidades que ofrece el *cantus firmus* para realizar las modulaciones a las tonalidades que se proponen como parte del conflicto.

### Análisis en los corales: *la evidencia*

El primer ejemplo es el coral 9 en sol mayor, el cual presenta un *cantus firmus* que contiene los elementos precisos para que la teoría pueda confirmarse de forma absoluta. Por otro lado, el último ejemplo es el coral 35 en la mayor que, de forma opuesta, es un modelo melódico que no permite tener una resolución tonal precisa a través de la modulación a uno de los argumentos decisivos; sin embargo, este ejemplo se considera el modelo que mejor sustenta esta teoría, ya que Bach toma una decisión inesperada que dirige el coral a una resolución tonal antes de conducirse a la parte final del coral en donde se confirma a la mayor como la síntesis del proceso dialéctico.

Este coral presenta una melodía que claramente permite hacer el conflicto tonal ideal en la presentación tonal, ya que empieza en sol mayor (tesis) y se dirige hacia re mayor (antítesis) en la primera frase, en donde hace una cadencia auténtica perfecta. La segunda frase retorna a sol mayor y de esta manera se cierra la primera sección de forma cerrada. En la  $\Pi A$  se presentan dos tonalidades o argumentos tonales de distinto tipo, primero aparece la tonalidad de la menor que actúa como argumento decisivo ya que su relación cercana es con sol mayor y no con re mayor. Esta frase es la resolución del conflicto tonal ya que después aparece un argumento neutral: mi menor, que cumple una función más expresiva y climática dentro del coral. Al final, en la sección de confirma-

4 Un ejemplo de eso es el coral 11 en do mayor de la edición Breitkopf and Härtel Edition.

5 La numeración de todos los corales a exponer corresponde a la edición Breitkopf and Härtel Edition.

The image shows a musical score for a chorale in G major, BWV 248/12. It is divided into two main sections: 'Presentación Tonal (cerrada)' and 'Transición Tonal Argumentativa'. The first section includes a 'Conflicto Tonal Ideal' (Tesis/Tónica G vs. Antítesis/Dominante B) and a 'Resolución Tonal' (Am Decisivo CAP vs. Em Neutral CAP). The second section is labeled 'Confirmación Tonal' (Síntesis/Tónica G). The score includes various chord types: G, B, G, Am, Em, SC, and CAP. The number '9.' is written in the top left of the first staff.

**Figura 3.** Análisis dialéctico del coral 9 en sol mayor, *Ermuntre dich, mein schwacher Geist BWV 248/12*  
 Fuente: elaboración propia

ción tonal, aparecen dos frases en sol mayor que se configuran como la síntesis de este proceso dialéctico. Así pues, este coral es el modelo “perfecto” que permite demostrar, de forma exacta, la relación que existe entre la aparición de un conflicto entre la tónica y la dominante y su resolución, a través de una tonalidad que sólo puede relacionarse cercanamente con la tónica. Sin embargo, entendiendo que es la melodía la que sugiere las llegadas tonales, la perfección de este ejemplo se ve debilitada, debido a que las decisiones armónicas que toma Bach son las que sugiere la melodía.

El segundo ejemplo es un caso similar al anterior, pero a diferencia de este, tiene una presentación tonal abierta que, claramente, le da un mayor énfasis a la antítesis (dominante) al tener las dos cadencias de la presentación tonal en la tonalidad de la dominante en mi mayor. Es decir que el conflicto tonal ideal es expuesto, pero dándole un mayor peso o fuerza a la tonalidad secundaria de coral. Sin embargo, como se observa en la figura 4 la primera frase de la TTA está nuevamente en *la* mayor y de alguna manera este argumento neutral trata de equilibrar las cargas entre las tonalidades en conflicto.

La resolución, sin embargo, aparece en la cuarta frase cuando se modula a si menor, ya que esta tonalidad sólo puede relacionarse directamente con la tónica principal. Al final, al igual que en el coral 9, aparecen dos frases que sirven como confirmación tonal de este proceso dialéctico. Si bien en la sección inicial la melodía tiende a favorecer a la dominante en detrimento de la tónica debido a sus movimientos dirigidos hacia la nota mi, este coral sigue siendo un ejem-

**Presentación Tonal (abierta)**

Tesis/Tónica      Antítesis/Dominante      TTA

**Transición Tonal Argumentativa      Confirmación Tonal**

**Figura 4.** Análisis dialéctico del coral 2 en la mayor, *Ich dank dir, lieber Herre BWV 34.7*

Fuente: elaboración propia

plo que, similar al coral 9, se configura como un modelo que permite apoyar la teoría debido a que la melodía sugiere las direcciones tonales hacia las que debe dirigirse la armonía.

El tercer ejemplo es un caso en el que Bach toma una decisión tonal que ya no es una sugerencia absoluta de la melodía, sino que es una decisión que hace que el coral se dirija a una tonalidad que resuelve el conflicto a través de un argumento decisivo, pese a que la tonalidad sugerida por la melodía era la de la tónica principal y no la del segundo grado. Sin embargo, se podría afirmar que en este coral (figura 5) la decisión no resulta forzada debido a que, al menos en teoría, la dirección tonal y cadencial escogidas son opciones posibles para ese movimiento melódico.

**Presentación Tonal (abierta)**

Tesis/Tónica      Antítesis/Dominante

**Transición Tonal Argumentativa      Confirmación Tonal**

**Figura 5.** Análisis dialéctico del coral 4 en mi mayor, *Es ist das Heil uns kommen her BWV 86/6*

Fuente: elaboración propia

La frase en cuestión es la número 4, allí puede verse una llegada a sol# en un contexto melódico en el que la tonalidad que se sugiere es mi mayor; de hecho, al cantar el fragmento la sensación tonal que se produce es la de estar en mi mayor y no en ninguna otra tonalidad. Sin embargo, la decisión de Bach es la de hacer una semicadencia en fa# menor, tonalidad que resulta ser el argumento decisivo en favor de mi mayor. Este hecho, es una prueba que da respaldo a la teoría que aquí se está exponiendo, ya que el compositor se decanta tonalmente por una tonalidad que no era sugerida desde la melodía, sino que cumple con la función de resolver el conflicto tonal ideal. Un rasgo llamativo adicional de este coral, es que en la presentación tonal, no sólo aparecen las dos tonalidades del conflicto, sino que la primera cadencia está en el cuarto grado, la mayor, y no en la tónica; sin embargo, este hecho se produce porque la melodía se dirige hacia esa nota y el compositor se ve obligado a armonizar de esta manera y de ninguna manera afecta la comprensión del conflicto tonal ideal, ya que el conflicto deviene de la relación 'natural' de la tónica y la dominante en la conformación del eje tonal. El cuarto grado, visto desde la perspectiva de las funciones armónicas suele estar asociado a la tónica y normalmente hace parte del proceso de prolongación de tónica a través de una relación que suele ser entendida como plagal, la cual es parte fundamental de la música tonal antigua cuando se usaban principalmente modos como el frigio y el mixolidio. Si bien no es la única función del cuarto grado, como tonalidad es un grado que está cercanamente relacionado con la tónica y no con la dominante, ya que la nota fundamental del acorde no pertenece a la escala que surge desde la dominante.

El último caso, como se dijo anteriormente, es el que se considera el modelo perfecto de validación de esta teoría, ya que la melodía está construida para que en la presentación tonal exista contundentemente el conflicto tonal ideal entre la mayor y mi mayor, pero en la única frase de la TTA no es posible tener una cadencia que se dirija hacia un argumento decisivo. La tercera frase, de hecho, sugiere una semicadencia en la tónica principal que podría ser interpretado de dos formas de acuerdo con los discursos y diseños tonales que aquí se están exponiendo: primero que es un argumento decisivo, ya que es la tónica principal y por lo tanto debería considerarse como la mejor forma de resolver el conflicto en favor de sí misma. Sin embargo, de acuerdo con lo que se ha expuesto aquí, esta tonalidad presenta una ambigüedad evidente y es que también es una tonalidad cercana a la dominante (antítesis) y, en ese sentido, no es una forma totalmente contundente de favorecer a la tónica principal. Lo segundo es que al sólo tener una frase de desarrollo que debe armonizarse en la tónica inicial, no habría un verdadero desarrollo tonal que corresponda con el estilo y las técnicas con las que este compositor suele trabajar y desarrollar sus composiciones.

**Presentación Tonal (cerrada)**

Tesis/Tónica Antítesis/Dominante

TTA

'Conflicto Tonal Ideal'

¿A Decisivo? SC

35.

¿Decisivo?

'Resolución Tonal'

V/ii ii Síntesis/Tónica

**Confirmación Tonal**

**Figura 6.** Análisis dialéctico del coral 35 en la mayor, *Gott des Himmels und der Erden*  
Fuente: elaboración propia

La figura 6 muestra cómo Bach decide resolver verdaderamente el conflicto a través de un argumento decisivo que parece más un mero énfasis al segundo grado (dominante secundaria), que una modulación a si menor. El conflicto tonal ideal entre la mayor y mi mayor es expuesto claramente en la presentación tonal, pero ante la posibilidad de hacer una cadencia en si menor (ii) o, incluso, en re mayor (IV), el compositor acude al recurso de usar el segundo grado como una tonalidad pasajera o breve que también puede ser entendida como énfasis o tonicización. Lo más fascinante de este hecho es que este hecho parece ser una prueba irrefutable de que Bach, consciente de haber presentado el conflicto tonal, buscó una manera de resolver el conflicto tonal ideal con el uso de un argumento decisivo que no tiene su propia llegada cadencial, pero que sí contiene su propio eje tonal comprimido en el primer pulso de la frase final del coral. Podría llegar a pensarse en una ornamentación excesiva, por parte del compositor, el hecho de incluir esa insinuación a otra tonalidad justo en la frase de reexposición, pero quizás fue esta la manera escogida para tratar de completar el desarrollo tonal que la frase 3 no le permitió y así, resolver un conflicto tonal desde la perspectiva de esta interpretación dialéctica de las relaciones tonales.

Finalmente, tal y como se dijo en la introducción, este es un avance investigativo de un proceso más largo en el que esperan refinarse muchos de los conceptos expuestos. Además, la propuesta de esta teoría invita a mirar otros repertorios del mismo compositor en donde, preliminarmente, puede decirse que sí parece haber una conexión dialéctica entre lo que ocurre en una exposición con lo que se presenta en el desarrollo, proyecto que está andando conjuntamente con este, y parte de las conclusiones que surgen del análisis de los corales son per-

fectamente verificables en otros formatos, técnicas y géneros del mismo compositor. De igual forma, otros repertorios posteriores a Bach, especialmente los discursos narrativos de las formas clásicas como la forma sonata y el rondó, son un terreno sobre el cual puede ponerse a prueba esta teoría a la vez que profundizar y depurarse en razón de las características particulares de esos estilos. Para muchos teóricos, musicólogos y músicos es Beethoven, y no Bach, quien mejor evidencia el discurso dialéctico hegeliano; sin embargo, hay suficientes pruebas y argumentos decisivos para demostrar que las relaciones tonales en los corales de Bach son el inicio de un modelo tonal que luego, compositores como Beethoven, Mozart y los románticos, desarrollaron con mayor profundidad y flexibilidad.

### Agradecimientos:

Agradecimiento especial a la Pontificia Universidad Javeriana por el apoyo recibido.

### Reseña del autor

**Miguel Andrés Pedraza Gualdrón** es profesor de tiempo completo de la Universidad Javeriana de Bogotá, tiene una maestría en teoría de la música de Temple University en Filadelfia e hizo el pregrado en la Universidad Pedagógica Nacional con énfasis en piano. En 2019 publicó un artículo sobre *El cromatismo en los corales de Bach* en la revista *Pensamiento, Palabra y Obra* de la Universidad Pedagógica Nacional. Actualmente se desempeña como profesor del área de teoría y análisis musical y dirige el semillero de investigación en teoría y análisis de la música llamado Análisis Crítico y Pensamiento Musical, el cual organizó el Primer Encuentro de Teoría y Análisis Musical de la Javeriana durante el primer semestre de 2021.

**Contacto:** mandrespg@gmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-9249-8672>

**Miguel-Andrés Pedraza-Gualdrón** is a full-time professor at the Universidad Javeriana of Bogotá. He has a master's degree in music theory from Temple University in Philadelphia and an undergraduate degree at the Universidad Pedagógica Nacional in Bogotá with an emphasis on piano. In 2019 he published an article on "Chromatism in Bach's Chorales" in the *Palabra, Pensamiento y Obra* journal of the Universidad Pedagógica Nacional. Currently, he works as a professor in the area of music theory and analysis and directs the research seedbed in music theory and analysis called Critical Analysis and Musical Thought, which organized the First Meeting of Music Theory and Analysis of the Universidad Javeriana during the first 2021 semester.

Referencias

- Bent, I. (1987). *Analysis*. London: Macmillan.
- Blair, J. (2003). Relation Among Logic, Dialectic and Rhetoric. In H. van Eemeren, J. Blair, C. Willard & A. Snoeck (eds.). *Anyone who has a view: theoretical contributions to the study of argumentation*, (pp. 91-108). Kluwer Academic Publishers.
- Bloch, E. (1985). *Essays on the philosophy of music*. Transl. by P. Palmer. London: Cambridge University Press.
- Burnham, S. (1989). The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form. *Journal of Music Theory*, 33(2), 247-271.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form*. Oxford University Press.
- Christensen, T. (1996). Fétis and Emerging Tonal Consciousness. In I. Bent (ed.) *Music Theory in the Age of Romanticism*, (pp. 37-56). Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. University of California Press.
- Dahlhaus, C. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton: Princeton University Press.
- Dahlhaus, C. (1991). *Ludwig van Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Drabkin, W. (2002). Heinrich Schenker. In C. Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 812-44. Cambridge University Press.
- Forster, M. (1993). Hegel's Dialectic Method. In F. Beiser (ed.). *The Cambridge Companion to Hegel*, (pp. 130-170). Cambridge University Press.
- Gadamer, H. (1976). *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*. Trans. P. Christopher Smith. Yale University.
- Gadamer, H. (1980). *Dialogue and Dialectic*. Trans. P. Christopher Smith. Yale University.
- Geldard, R. (2000). *Remembering Heraclitus*. Lindisfarne Books.
- Harrison, D. (1994). *Harmonic Function in Chromatic Music*. The University of Chicago Press.
- Hepokoski, J. & Warren, D. (2006). *Elements of Sonata Theory*. Oxford University Press.
- Kahn, C. (1979). *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge University Press.
- Kang, C. (1982). *Translation and Annotations of Plato's "Parmenides"*. The Commercial Press.
- Kant, E. (1872). *Critique of Pure Reason*. Trans. J. M. D. Meiklehon.
- Patrick, G. (1889). *The Fragments of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature*. Trans. Ingram Bywater. Press of Isaac Friedenwald.
- Pinto, R. (2001). *Argument, Inference and Dialectic: Collected Papers on Informal Logic*. Kluwer Academic Publishers.
- Salmon, W. (2001). Introduction. In C. Wesley (ed.). *Zeno's Paradoxes*. Hackett Publishing Company, Inc.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the Process of Becoming*. Oxford University Press.
- Swinden, K. (2005). When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music. *Music Theory Spectrum* 27(2), 249-282.
- Wang, N. & Xie, Y. (2006). Dialectics and Practical Wisdom. *Frontiers of Philosophy in China*, 1(2), 245-253.
- Wuench, G. (1977). Hugo Riemann's Musical Theory. *Studies in Music*, 2, 108-124.



# Reseña. En busca de la esperanza fotolibro expandido

Pursuit of Hope Expanded Photobook

**Georgina Montoya** 

Universidad Tecnológica de Pereira

Reseña - PP. 157-167

**Recibido:** 19/10/2022 - **Aceptado:** 09/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

**CÓMO CITAR:** Montoya, G. (2023). En busca de la esperanza fotolibro expandido.  
*Revista Arte y Creación*, 1, 157-167.

Introducción

■ *En busca de la esperanza* es un libro de artista expandido, que en su materialidad contempla un fotolibro, un video ensayo y una pieza sonora que se sus- trae de los archivos fotográficos del álbum familiar y de la memoria política e histórica de Colombia. Es el resultado de la investigación artística en el marco de la beca de creación para artistas con trayectoria intermedia del Ministerio de Cultura de Colombia, en 2020. Como proyecto transmedia en constante expan- sión, posibilita la hibridación de los archivos y la extensión del relato fotográ- fico hacia textos sonoros y audiovisuales que incluyen la apropiación del mismo archivo y su expansión hacia una instalación.

La dirección creativa estuvo desarrollada por Georgina Montoya, con el acompañamiento del editor mexicano Bruno Pablo Bressani. Al ser una obra multimedia, se desarrolló un ensayo audiovisual a través de la técnica *glitch art*, video ensayo que se realizó con la ayuda de la artista multimedia Liliana Caicedo. La pieza sonora fue compuesta por Natalia Montoya y contó con la masterización y el diseño visual del sello discográfico Silencio epi de México. La primera edición fue publicada en el 2020, por la editorial colombiana Luz de Luna Editores, con un tiraje de 100 ejemplares y, la última impresión fue reali- zada por la editorial Matiz Taller Editorial, en el año 2022.



*En busca de la esperanza* es una propuesta que se inscribe en la historia de vida de Mercedes (mi madre), una mujer que, desde sus primeros años ha entendido el sentido de la vida como un cúmulo de acciones que se dan en tanto los cuerpos entran en acción para defender sus derechos. Mercedes ha dedicado su vida a una lucha incesante que inició desde muy temprana edad, cuando su madre fue asesinada por un médico de su pueblo quien le aplicó un medicamento sin hacer la prueba de alergia. Nada pasó. Mi madre creció entonces, en una familia sin madre, con seis hermanos y un padre que jamás pronunció su nombre. Sin embargo, esta no es la historia que contaré sobre Mercedes.

Este ensayo fotográfico tiene que ver con su vida y con la lucha que emprendió desde su juventud, motivada por su padre, quien perteneció al Movimiento Revolucionario Liberal a principios del siglo xx y daba discursos revolucionarios en la plaza pública de su pueblo, y también por su hermano mayor Alberto, quien por muchos años fue caminante y defensor de los derechos de los trabajadores hasta que durante la pandemia, murió el 1 de mayo, día de la conmemoración del movimiento obrero internacional. Mi madre ha dedicado su vida a la lucha por un mundo mejor, es por esto que los recuerdos que tengo de ella son un híbrido entre los hechos de la historia política de Colombia, que marcaron mis primeros años de vida y algunos otros recuerdos de su historia de vida entre los años 80 y 90, tiempos difíciles para nuestra familia, porque nos tocó vivir de cerca la muerte y el asesinato de sus amigos más cercanos.

Esta es entonces una declaración en pequeñas historias y análisis reflexivos sobre la memoria de la vida de mi madre, contada a través de los archivos fotográficos de su álbum familiar, cartas, objetos, audios, propaganda política y algunas fotografías de fiestas de sindicato. Esto es una historia que nos revela, a medida que pasan las imágenes, la desaparición de un grupo de personas que alguna vez soñaron con un mundo mejor. Esta es una historia que se niega a desaparecer.

En el proyecto se pregunta por el papel del archivo personal en la construcción de narrativas complementarias, donde a partir de cartografiar el espacio afectivo se potencian relaciones de tipo histórico desde el archivo fotográfico familiar y su relación con la historia social y política de los pueblos latinoamericanos, en este caso, en Colombia. *En busca de la esperanza* indaga por las memorias del conflicto, trazando mapas y rutas que permiten entender el punto en el que se cruzan las narrativas de quienes lo han vivido. Para el desa-

rollo de esta apuesta investigativa, desde la creación de la obra, se planteó al inicio una metodología que vincula el archivo, las cartografías y los devenires como devenires como predestinadores de la creación, en el sentido en el que justamente los trayectos se van desarrollando en el camino.

El libro está compuesto por el archivo fotográfico familiar y archivo de acceso libre. Al ser un libro expandido y con características multimedia, se ha añadido una pieza sonora y una pieza audiovisual. El libro está dividido en tres capítulos, los cuales se desarrollan a partir de una gama tonal específica.

Capítulo 1 (naranja – rojo)

■ Este capítulo es sobre la niñez de mi madre, la muerte de su madre. Su padre y la fuerza de su ideología política; el amor por su hermano mayor, referente de sus inicios en el partido comunista colombiano.



**Figura 1.** Fotografía del libro La Madre de Máximo Gorki

Nota: primer libro leído por Mercedes antes de iniciar su vida política en el Partido Comunista. Fue obsequiado por su hermano mayor. La foto de archivo familiar, es la única foto que mi familia tiene de su madre Georgina Pizarro.

Fuente: elaboración propia



**Figura 2.** Concejal de Chinchina - Caldas, por el partido MRL (Movimiento Revolucionario Liberal)  
 Nota: Fotografía de archivo de mi abuelo Eugenio Vargas, al lado una fotografía de archivo de la muerte de Jorge Eliecer Gaitan.  
 Fuente: elaboración propia



**Figura 3.** Sindicato de Carniceros de La Plaza de Mercado de Apartado -Antioquia.  
 Nota: Fotografía del hermano de mi madre, de allí tuvo que salir, por amenazas de grupos paramilitares. Al lado una carta escrita a Mercedes  
 Fuente: elaboración propia

Capítulo 2 (rojo - azul)

Este capítulo es sobre la juventud de mi madre, sus inicios en la Juventud Comunista (JUCO), sus amores, sus hijas.

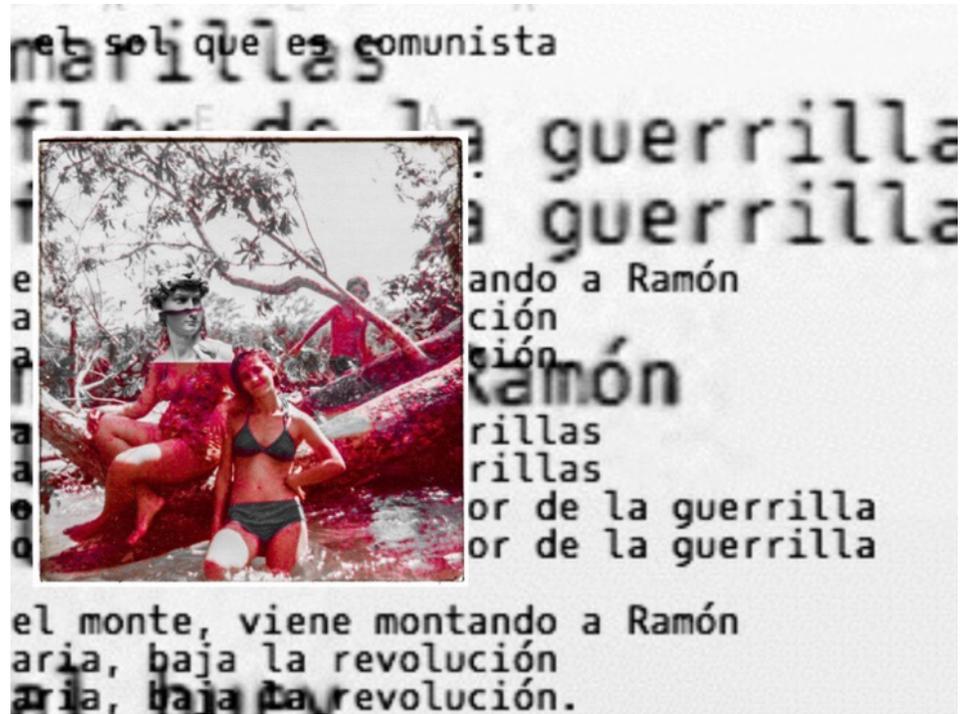


Figura 4.

Fotografía con letra de la canción Mula revolucionaria  
 Nota: Himno del grupo de estudio del Partido Comunista, línea Mao Tse Tung  
 Fuente: elaboración propia

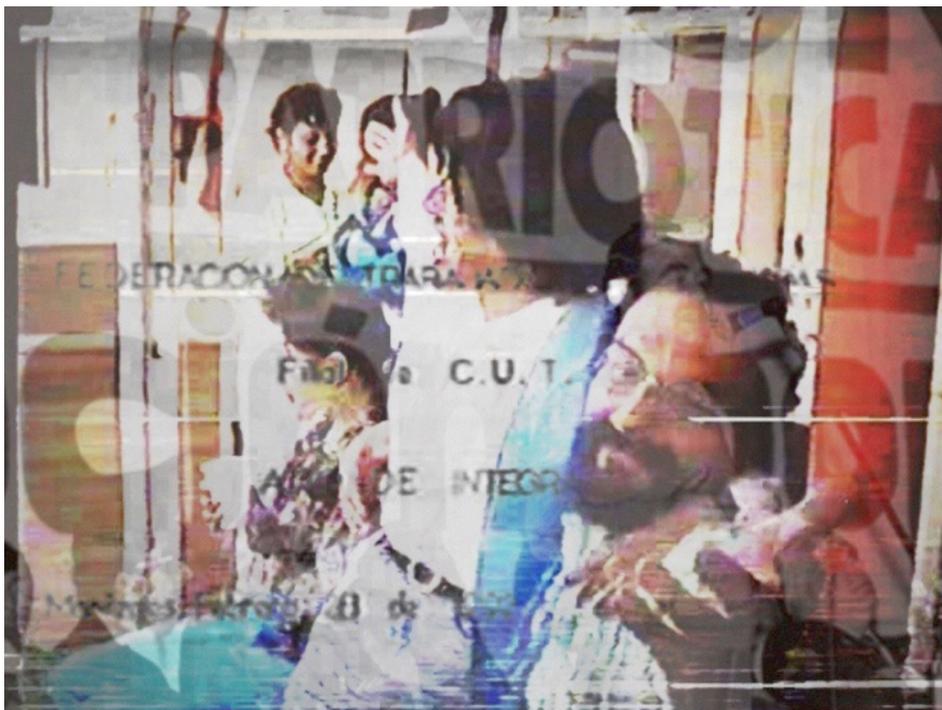


Figura 5.

Discurso en el Sindicato de Trabajadores de Caldas  
 Fuente: elaboración propia



**Foto 6.**  
Fotografía de mi hermana y mi madre, textos de mi madre  
Fuente: elaboración propia



**Figura 7.**  
Fotograma de archivo de vídeo de las fiestas de sindicato, en la Central Unitaria de Trabajadores de Caldas (FEDECALDAS)

Capítulo 3 (azul - verde)



Figura 8. Apropiación de archivo fotográfico de los primeros acuerdos de paz en Colombia, con las FARC-EP

Fuente: elaboración propia

Figura 9. Imágenes del periódico VOZ, periódico del Partido Comunista Colombiano, al fondo imágenes de sindicalistas, asesinados en Caldas pertenecientes a la Unión Patriótica

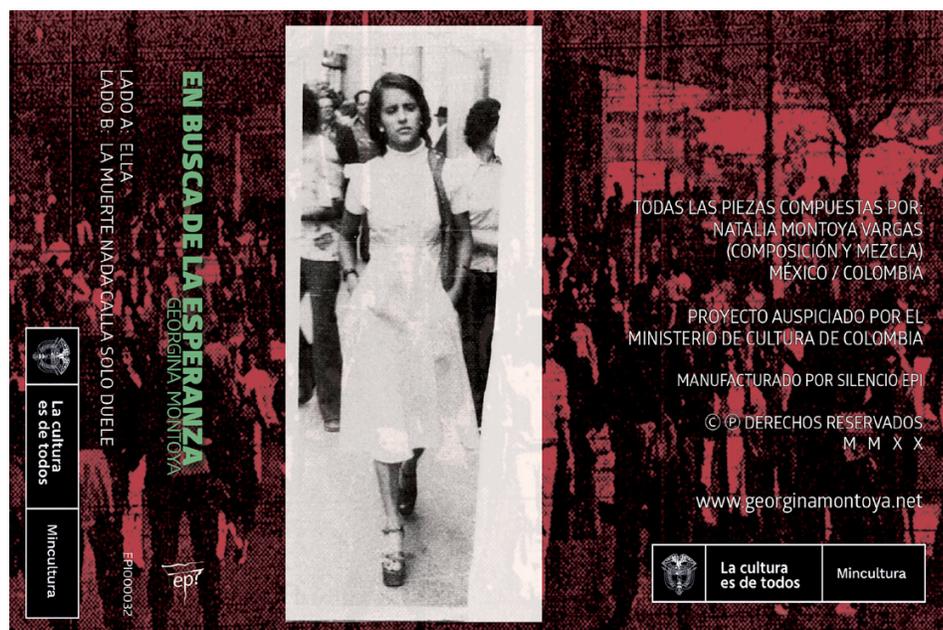
Fuente: elaboración propia



Este es un libro de artista en el que cada elemento tiene una simbología específica y muy bien cuidada, por ejemplo, las hojas del libro son en papel periódico, el cual hace parte de los panfletos que se utilizaban en los años 80 y 90 para los votos o para empapelar paredes o propaganda política. Algunos insertos están en papel mantequilla y en baja resolución, los cuales hablan de la memoria borrosa de la historia política de Colombia, desde la voz de los hombres y mujeres asesinados y que alguna vez soñaron con un país diferente. Se produjeron 100 ejemplares, porque 30 libros fueron devueltos a 30 sobrevivientes del exterminio contra la unión patriótica, tanto en Caldas, como en algunas regiones de Colombia, durante la conmemoración de los 30 años de existencia de este partido político. Los 70 restantes fueron entregados en la celebración de los 70 años de mi madre.

El libro está compuesto por una pieza sonora, realizada por Natalia Montoya, quien reconstruyó las memorias sonoras de esta historia.

## Enlaces para acceder a la obra



**Lado A:** *Ella*. (Montoya, 2020)

**Lado B:** *La muerte nada calla sólo duele*. (Montoya, 2020)

El libro también tiene un ensayo audiovisual, realizado desde la técnica glitch art, el cual hace referencia a la memoria fragmentada y difusa como un error en el sistema.

*Pieza audiovisual*. (Caicedo & Montoya, 2020)

## Reseña de la autora

Artista visual, educadora en prácticas pedagógicas expandidas e investigadora de la imagen.

<https://www.georginamontoya.net/>

<https://www.instagram.com/unloadmaniac/?hl=es-la>

Soy Georgina Montoya, artista de medios híbridos, collagista, sampleadora y recicladora de imágenes. Mis procesos creativos los desarrollo a partir de instalaciones y espacios inmersivos, donde utilizo diversas herramientas como fotografía, video, collage, multi apps, programación, sonido, dibujo y objetos intervenidos en las que creo la ilusión de manipulación del paso del tiempo, con ello construyo narrativas fragmentadas en donde se mezclan historias ficcionales y autobiográficas. Mi trabajo es una indagación sobre las autobiografías visuales y la memoria fragmentada y difusa, que intento reconstruir a partir de archivos propios y otros que me conectan con la historia de mi país.

Soy maestra en Artes Plásticas de la Universidad de Caldas, magíster en Diseño y Creación Interactiva de la misma universidad y magíster en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. He participado en varios salones regionales entre el año 2004 y 2011. En el año 2005 participé como artista del 40 Salón Nacional de Artistas, representando a la región centro occidente. He realizado diferentes residencias en varios lugares de Latinoamérica, además de ganar varias becas del Ministerio de Cultura de Colombia, entre las que se encuentra la beca de creación para artistas con trayectoria intermedia. En el ámbito académico, he presentado ponencias relacionadas con los procesos pedagógicos y artísticos que atraviesan mi práctica: en México, Argentina y varias universidades de Colombia.

En los años 2014 a 2016 fui gestora del espacio independiente La Escuela Imaginaria, el cual fue un lugar de encuentro alrededor del pensamiento creativo, las prácticas artísticas contemporáneas interdisciplinarias y su relación con la pedagogía.

Entre los años 2017 al 2021 fui coordinadora del proyecto Laboratorios de Creación en Artes Visuales, en la Secretaría de Cultura de Pereira; allí desarrollé el plan curricular y la estrategia pedagógica. En el año 2019 realicé el primer encuentro de Pedagogías Emergentes

en el Contexto Latinoamericano, realizado en Pereira. Desde el año 2016 soy docente catedrática en el programa de Artes Visuales de la Universidad del Quindío, docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, en el Departamento de Humanidades y docente de la maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, vinculada desde el año 2019 al grupo de investigación Arte y Cultura (categoría A en Colciencias) de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Caicedo, L. & Montoya, N. (2020). *En busca de la esperanza pieza audiovisual* [vídeo]. <https://archive.org/details/pieza-audiovisual>

Montoya, G. (2020). Ella [canción]. *En busca de la esperanza* [Álbum]. Internet Archive

Montoya, G. (2020). La muerte nada calla, solo duele [canción]. *En busca de la esperanza* [Álbum]. Internet Archive

## Referencias



**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA

**Facultad de Ciencias Sociales,  
Humanidades y Ciencias Políticas**  
Universidad de Cundinamarca, sede Zipaquirá