

Imaginarios sonoros e instrumentos precolombinos **MARÍA DE LOS ÁNGELES HERRERA**

Web3 y la música: producción, distribución y consumo **DIEGO BENALCÁZAR**

Retrospectiva histórica de la radionovela en Guayaquil **MONSERRATT VELA**

La última fiesta (2021), de Biera **ANGIE COBOS**

Paralelo a confirmar **CECILIA PEREYRA**



**artes sonoras
producción
musical**

Revista Volumen 2 / N.º5
Mayo 2022
ISSN 2953-657X

**artes sonoras
producción
musical**



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

D. R. © Universidad de las Artes



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes
Volumen 2, Número 5. Mayo 2022
ISSN 2953-657X

Director: Luis Pérez-Valero	Universidad de las Artes (Ecuador)
Coord. editorial: Omar Domínguez Castro	Universidad de las Artes (Ecuador)
Editora asociada: Bernarda Ubidia	Universidad de las Artes (Ecuador)
Editora invitada: Ketty Wong	Universidad de Kansas (Estados Unidos)

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

Johanna Abril	Universidad de las Américas (Ecuador)
Jannet Alvarado	Universidad de Cuenca (Ecuador)
Claudia Fallallero	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Pablo Freiberg	Universidad de las Artes (Argentina)
Adina Izarra	Universidad de las Artes (Ecuador)
David de los Reyes	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ketty Wong	Universidad de Kansas (Estados Unidos)

CONSEJO ASESOR

Miguel Álvarez-Fernández	Ars Sonora - Radio Nacional de España (España)
Andrey Astaiza	Universidad de las Artes (Ecuador)
Susan Campos-Fonseca	Universidad de Costa Rica (Costa Rica)
Miriam Escudero Suástegui	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Ana María Ochoa	Universidad de Columbia (Estados Unidos)
Carmen Pardo	Universidad de Girona (España)
Rodrigo Sigal	Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (México)

Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador. CP 090313
revista.sonocordia@uartes.edu.ec
uartes.edu.ec/sonocordia

Índice

Introducción
Reflexiones del pasado, presente y futuro
de las artes sonoras y la producción musical
Omar Domínguez Castro. 9

Artículos

Web3 y la música: producción, distribución y consumo
Diego Eduardo Benalcázar Vega.13

Imaginarios sonoros e instrumentos precolombinos
en la composición musical *Tiempo, agua y polvo*
María de los Ángeles Herrera Buste25

Retrospectiva histórica de la radionovela en Guayaquil
Rina Matilde Monserratt Vela Garcés41

Uncertainty. Aproximación analítica a la obra de Edward Simon
Pablo Alberto Gil Rodulfo 65

Partituras

Paralelo a confirmar
Cecilia Pereyra91

Tus ojos
Andrés Bracero. 101

Fuera de tono (misceláneas)

La última fiesta (2021) de Biera, un álbum-film
Angie Lucía Cobos Piguave.. . . .111

Biografías de los autores.121

Guía rápida para los autores125

Introducción

Reflexiones del pasado, presente y futuro de las artes sonoras y la producción musical

Bienvenido a esta nueva publicación de *Sonocordia*, revista científica y musical de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes. En esta ocasión, en este volumen encontrará publicaciones variadas que lo llevarán a reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la producción musical.

Iniciamos el recorrido con Diego Benalcázar, quien reflexiona sobre la incidencia que ha provocado la Internet desde sus inicios hasta la actualidad en países desarrollados, proceso que ha tenido un desarrollo tecnológico vertiginoso, creando nuevas fuentes de comercialización globalizadas a disposición de las nuevas generaciones. En su artículo «Web3 y la música», el autor fija su atención en la web3 —el tipo de Internet que tenemos en la actualidad— que tiene como objetivo descentralizar la Internet con la ayuda del *blockchain*, una gran herramienta que está en la mira de los nuevos productores musicales, disqueras y empresas de entretenimiento, y una fuente importante para la distribución y el consumo de sus productos artísticos. Benalcázar medita en su publicación sobre la producción musical latinoamericana que, inevitablemente, llevará a los artistas y productores a incursionar en la adquisición de activos digitales, *crypto*, como medio de venta para sus obras artísticas musicales en los años venideros.

En el segundo artículo, la autora María de los Ángeles Herrera analiza el proceso de creación musical de su obra acusmática *Tiempo, agua y polvo*, que contó con la colaboración y coautoría de la Ph. D. Adina Izarra, compositora de música electrónica. En esta obra, Herrera nos narra su experiencia al investigar y explorar las sonoridades de instrumentos e imaginarios sonoros de las culturas precolombinas del Ecuador —como las botellas silbato y las ocarinas, con-

cebidas según el entorno natural que vivió cada cultura—, modificándolas y combinándolas con las herramientas que nos proporciona actualmente la música electrónica y las nuevas tecnologías de las artes visuales.

Continuamos con «Retrospectiva histórica de la radionovela en Guayaquil», artículo que nos presenta Monserratt Vela sumergiéndonos en un desarrollo histórico, político, social, cultural y tecnológico de géneros artísticos-culturales importantes como la radionovela y el radiodrama, producciones que eran transmitidas en vivo por las emisoras guayaquileñas de la época. Vela también nos muestra la importancia que tuvieron estas producciones radiales que incidieron en el trabajo para el gremio actoral de la ciudad y para libretistas como Hugo Vernel, José Guerra Castillo, entre otros. La autora reflexiona finalmente sobre el rescate de estos géneros radiales como herramientas para salvaguardar nuestras tradiciones orales patrimoniales.

La cuarta publicación, de Pablo Alberto Gil, nos presenta su análisis armónico y melódico de la obra *Uncertainty*, del compositor venezolano-estadounidense Edward Simon. En este análisis musical, Gil medita sobre todas las influencias y técnicas musicales que el compositor consideró para el desarrollo de la obra, entre las que menciona el uso del minimalismo, la modulación métrica y la armonía e improvisaciones del jazz. Para este análisis, Gil contó con el aporte del compositor, quien le proporcionó las partituras físicas y di-

giales, el audio exclusivo de la obra interpretada por el propio autor y una entrevista, recursos importantes que enriquecen esta investigación.

En nuestra sección de partituras encontrarán dos obras de interés. *Paralelo a confirmar*, de la compositora Cecilia Pereyra, quien nos presenta una creación para percusión sinfónica en la que la exploración de las cualidades del sonido prevalece como protagonista. Paralelamente, Pereyra le otorga cierta libertad al intérprete para el disfrute. Por otro lado, el compositor Andrés Bracero apuesta a las sonoridades andinas y ecuatorianas, presentando la obra *Tus ojos*, con ritmo de yumbo para un formato de voz, dos guitarras, bajo de cinco cuerdas, chajchas y bombo.

Finalmente, en nuestra sección «Fuera de tono», Angie Lucía Cobos Piguave nos presenta un artículo sobre la nueva propuesta musical del artista urbano Biera. En esta publicación, la autora nos muestra las influencias musicales, sociales y culturales que el artista consideró para desarrollar su nuevo álbum denominado *La última fiesta*, elaborado a través de una narrativa urbana que encadena cada una de las obras de la producción.

¡Disfrute de la lectura!

Omar Domínguez Castro

Coordinador editorial

Revista *Sonocordia*

Web3 y la música: producción, distribución y consumo

Web3 and music: production, distribution and consumption

Diego Eduardo Benalcázar Vega
University of the Arts London
London College of Communication
d.benalcazar@lcc.arts.ac.uk
Orcid: 0000-0002-2190-2797

Resumen

Hace ya algunos años el Internet ha estado transformándose hacia un espacio de descentralización de la información; con la tecnología del *blockchain* se han podido desarrollar entornos descentralizados y herramientas como las criptomonedas y los NFT. En este artículo se expone y reflexiona cómo esta nueva generación del Internet se relaciona con la música, su producción, su distribución y su consumo.

Palabras clave: web3, Internet, industria musical, NFT

Abstract

For some years now, the Internet has been transforming itself towards a space for the decentralization of information. With blockchain technology, it has been possible to develop decentralized environments and tools such as cryptocurrencies and NFTs. This article exposes and reflects on how this new generation of the Internet is related to music, its production, its distribution, and its consumption.

Keywords: web3, internet, music industry, NFT

Introducción

Vivimos una nueva etapa del Internet: la web3, un Internet que se sigue desarrollando rápidamente mientras varias industrias intentan avanzar a la misma velocidad. El acceso a la Red y la adopción de nuevas tecnologías nunca han sido tan rápidas como ahora. En sus inicios, el *read-only internet*, o el 1.0, era un Internet de lectura, fuente de información e investigación al que el usuario normal entraba para consumir contenido en texto, imágenes y GIF. La tecnología nos permitía tener un flujo de datos de 56 kbps a través de la conexión del teléfono. Los lectores jóvenes pueden entrar a Wayback Machine y explorar un poco; para los *millenials* contemporáneos, recuerden Encarta, AltaVista, los primeros sitios de Yahoo o alguna que otra ruina digital de finales del siglo XX.

La web 2.0, conocida como la *interpretative web* o *social web*, es un Internet de lectura y escritura (*read & write*); un espacio interactivo donde también convive contenido creado por los usuarios del World Wide Web, blogs, cuartos de chat, wikis, páginas web personales y donde encontramos los primeros espacios dedicados a la música. Ya en el siglo XXI, sitios como Myspace se convierten en un espacio predilecto para la distribución y mercadeo de música independiente.

Al principio del siglo llega la banda ancha, con velocidades que nos permiten compartir datos de manera más rápida, pero aún insuficiente para subir y bajar música de la calidad de un CD, el formato físico que aún predominaba a principios de los años 2000 (en Lati-

noamérica era un mercado de discos legales y de copias piratas). La solución: utilizar un formato comprimido de audio para su fácil transferencia a través del Internet; el mp3 agarra cabida y se convierte en el formato predilecto para el audio en la web. Al mismo tiempo, nacen los servicios P2P (*peer to peer*) de transmisión de datos. Programas que corrían dentro de la computadora y permitían compartir con el mundo cualquier archivo de texto, imagen o audio; eran los preferidos para el intercambio de pornografía, películas y música. Napster, uno de los primeros y más famosos, se convirtió en el favorito para compartir música, que, después varias batallas legales con Metallica, Dr. Dre y las grandes disqueras, terminaron liquidando la empresa. En la actualidad su nombre se ha reutilizado en un nuevo servicio de *streaming*.

Asimismo, surgieron varios servicios P2P como LimeWire y Kazaa y se desarrolló un nuevo formato de compartición de archivos más descentralizada, el protocolo BitTorrent (con un *software* y un archivo que pesa unos pocos kbs puedes acceder a *seeders* que alimentarán la descarga del archivo seleccionado). A estos archivos de extensión .torrent se los encontraba con buscadores especializados como Pirate Bay.

Con la ampliación de la velocidad del Internet también se hicieron famosas los servidores en la nube, con los que se puede acceder a los archivos a través de un solo enlace y pagar una suscripción para tener una velocidad de descarga más rápida. La más famosa es Megaupload, también envuelta en grandes problemas legales con la industria de la música y el cine. Todos estos métodos y

otros de P2P han sido muy controversiales en la industria musical; se convirtieron en el primer motor de la piratería digital y se hicieron muy costosas para la industria, sin tomar en cuenta la discusión ética del caso.

En Ecuador, durante este tiempo la piratería física se expandió. Como la venta de discos «originales» decayó, se veía cerrar tienda tras tienda. El discman dejó de ser *hip* y el mp3 portable o el iPod eran las formas de escuchar y consumir música, muchas veces cargada de miles de canciones pirateadas de baja calidad. En el país hubo una cúspide de esta «piratería facturada», donde se podía comprar música y películas piratas y se recibía una factura o recibo; lamentablemente, no he encontrado un estudio cuantitativo real sobre el impacto que tuvo a la industria y artistas locales. Acciones de la industria local, instituciones y posiblemente el cómo consumimos música ahora, han logrado que actualmente la piratería física sea mucho más baja. Por el lado de la música, la industria de la tecnocumbia ecuatoriana se adaptó para que los espacios de piratería fueran parte de su mercadeo.

A diferencia de los cantantes de la música nacional que culpan a la piratería musical por el declive de este tipo de música, los cantantes de tecnocumbia consideran la venta de discos piratas como un medio de promoción para obtener «pedidos y contratos», ya que el público que los contrata tiene la oportunidad de escuchar sus nuevas canciones por el costo de un dólar. (Wong, 2017)

A finales de la primera década del siglo aparecen nuevas plataformas

dedicadas a la distribución de música, como SoundCloud y Spotify, siendo la primera la que se catapultó al convertirse en un espacio de descubrimiento musical para los consumidores y una plataforma de fácil acceso para los artistas. Dentro de esta categoría tenemos otros ejemplos como BandCamp y Beatport. Por el otro lado, tenemos a los servicios de *streaming* con un modelo de negocio diferente, enfocado en un catálogo musical de las disqueras. En Ecuador tenemos Spotify, Apple Music, Amazon Music, Tidal, Deezer, Claro Música, YouTube Music. En algunas de estas plataformas se puede escuchar música de manera «gratuita», con una avalancha de comerciales y menos herramientas de personalización.

A la web 2.0 también se la reconoce por el uso de *big data* para mercadeo focalizado, que no ha sido extraño para la música: los comerciales y *playlists* recomendados de Spotify, sugerencias musicales y comerciales de YouTube o los *fanpages* sugeridos y comerciales de Facebook no son al azar ni por coincidencia, pero eso es algo de lo que ya se es consciente. Este Internet es un espacio centralizado por un puñado de gigantes corporaciones que dominan un gran porcentaje del comercio y comunicaciones: Meta, Amazon, Microsoft, Google, etc.

Esta centralización de datos y contenido en este puñado de empresas es lo que alimenta el impulso para la creación de tecnologías descentralizadas, que da paso al futuro del Internet. Esta siguiente fase —que sigue en desarrollo, pero con un poco de escepticismo— es la web3, llamado así por

Gavin Wood.¹ La principal idea de una web3 es un Internet descentralizado, basado en la tecnología del *blockchain*. Un ecosistema *online* donde los dueños son los usuarios, sin necesitar una gran corporación por detrás. Efectivamente, el *blockchain* es la misma tecnología en la que funcionan las criptomonedas pero puede ser utilizado para una diversidad de aplicaciones; entre ellas: NFT y finanzas digitales descentralizadas (DeFis).

Los NFT y el arte

Los *non-fungible tokens* son «como un certificado de autenticidad de un objeto, real o virtual. El archivo digital único se almacena en una red de *blockchain*, el mismo que verifica cualquier cambio de propiedad y registro en una red mundial pública»². Estos NFT, en su mayoría, son asociados con archivos digitales como imágenes, ilustraciones, *gifs*, videos y audio. Alguien puede comprar un NFT de una imagen digital y obtener este certificado de propiedad de la imagen, pero no su propiedad intelectual. En las artes visuales, por ejemplo, esto se convirtió en una forma de certificar propiedad de obras de arte digitales. La compra o venta de una pieza de video-arte ahora puede estar registrada en una especie de libro mayor: el *blockchain*. Mercados digitales de NFT como OpenSea, Nifty Gateway o Rari-

1 Gilad Edelman, «The Father of Web3 Wants You to Trust Less», *Wired*, 29 de noviembre de 2021, acceso el 30 de diciembre de 2021, <https://www.wired.com/story/web3-gavin-wood-interview/>

2 Sam Dean, «\$69 million for digital art? The NFT craze explained», *Los Angeles Times*, 11 de marzo de 2021, acceso el 30 de diciembre de 2021, <https://www.latimes.com/business/technology/story/2021-03-11/nft-explainer-crypto-trading-collectible>

ble permiten explorar, comprar y vender NFT en diferentes ecosistemas de *blockchain*. Según el reporte de 2021 del mercado de NFT realizado por la firma The Chainalysis, durante ese año los usuarios enviaron alrededor de 44.2 mil millones de dólares en criptomonedas a mercados de NFT.³ Aunque mucho de ese tráfico se debe al revuelo en las piezas ilustradas y videos coleccionables, la música no se quedó atrás en intentar penetrar el mercado de los NFT.

La música y la web3

En la música, la venta de NFT no está solamente relacionada con los archivos digitales de la música en sí, sino también con activos digitales, coleccionables o mercancía física e inclusive experiencias físicas y digitales. Solo en el mes de febrero del 2021 las ventas de NFT relacionadas con la música alcanzaron los 25 millones de dólares.⁴ Un ejemplo es el músico y creador de contenido en YouTube PelleK, que vendió su álbum a través de NFT alcanzando 160 000 dólares en menos de dos horas.⁵ O el productor de EDM y DJ 3LAU, quien vendió 33 copias de un relanzamiento de su disco *Ultraviolet* alcanzando 11.3 millones de dólares; los postores tendrán el disco de vinilo de edición limitada, música nunca lanzada y el mejor postor tendrá la oportunidad de crear un *track*

con el productor.⁶ Por el lado *mainstream* de la música tenemos a Kings of Leon que lanzaron su álbum *When You See Yourself* en forma de NFT con ventas superiores a los \$2 millones⁷, a través de la plataforma YellowHeart, un mercado de NFT para música y coleccionables exclusivos de artistas.

La idea de tener piezas exclusivas y coleccionables de los álbumes físicos es muy atractiva para muchas personas; la idea de la escasez, originalidad, rareza, singularidad y exclusividad, en el mundo físico crea y da mucho valor a algo. En la música hay un ejemplo claro: el famoso disco de Wu Tan Clan, *Once Upon a Time in Shaolin*, del cual hay una sola copia, y su última venta fue por \$4 millones.⁸

Por otro lado, tenemos NFT que tienen relación con la música pero que están atados a otro activo que no es el fonograma. Tenemos como ejemplo a Grimes, productora e intérprete canadiense, que vendió \$6 millones en arte digital, imágenes y videos cortos con su música.⁹ Steve Aoki, un DJ y productor americano, lanzó piezas de arte digital a través de Nifty Gateway y generó alrededor de \$3 millones.¹⁰ Asimismo, Ju-

3 «The Chainalysis 2021 NFT Market Report», *Chainalysis*, enero de 2022, acceso el 4 de enero de 2022, <https://go.chainalysis.com/nft-market-report.html>

4 Murray Stassen, «Music-related NFT sales have topped \$25m in the past month», *Music Business Worldwide*, 12 de marzo de 2021, acceso el 30 de diciembre de 2021. <https://www.musicbusinessworldwide.com/music-related-nft-sales-have-topped-25m-in-the-past-month/>

5 Murray Stassen, «Music-related...».

6 Royer Riu, «World's first NFT album earns 3LAU \$11.3m in less than 48 hours», *MIXMAG Asia*, 11 de marzo 2021, acceso el 31 de diciembre 2021, <https://mixmag.asia/read/worlds-first-nft-album-3lau-international>

7 Samantha Hissong, «Music NFTs have gone mainstream. who's in?», *Rolling Stone*, 9 de marzo de 2021, acceso el 2 de enero de 2022, <https://www.rollingstone.com/pro/features/music-nfts-time-line-kings-of-leon-grimes-3lau-1138437/>

8 Allison Hussey y Madison Bloom, «Buyer of Wu-Tang Clan's Once Upon a Time in Shaolin Revealed», *Pitchfork*, 20 de octubre de 2021, acceso 4 de enero 2022. <https://pitchfork.com/news/buyer-of-wu-tang-clans-once-upon-a-time-in-shaolin-revealed/>

9 Jacob Kastrenakes, «Grimes sold \$6 million worth of digital art as NFTs», *The Verge*, 1 de marzo de 2021, acceso el 30 de diciembre 2021. <https://www.theverge.com/2021/3/1/22308075/grimes-nft-6-million-sales-nifty-gateway-warnymph>

10 Samantha Hissong, «Music NFTs...».

lian Lennon, hijo de John Lennon, lanzó en enero de 2022 una subasta de NFT de seis activos digitales únicos, videos cortos narrados por Julian Lennon, de dos piezas de vestir, tres guitarras y las notas de *Hey Jude* escritas por Paul McCartney, subastadas en \$158.000 en criptomonedas en la plataforma YellowHeart.¹¹ Cabe recalcar que esta subasta no era de las piezas físicas, sino de la pieza digital, inclusive en la descripción dentro del mercado de cada pieza se remarca que no incluye la pieza física y que Julian es el único dueño de la pieza física.

Un personaje de la música muy influyente dentro del web3 es Snoop Dogg. Su último disco, *B.O.D.R. (Back On Death Road)*, está siendo lanzado en un nuevo ecosistema llamado Gala, que a su vez lanzan Gala Music, un espacio descentralizado para el *streaming* de música. La plataforma, hasta el momento de la escritura de este texto, está en fase de crecimiento. En esta venden «nodos» de reproducción de música a personas que quieran ser parte del ecosistema. Estos nodos sirven como servidores descentralizados y permiten a su dueño alojar los NFT de música para que puedan ser reproducidos desde cualquier lugar. La plataforma, igualmente, promete una distribución de las regalías de una manera más justa para el artista, con porcentajes de ganancia para el dueño del «nodo» y el o los dueños del NFT. Este es un claro ejemplo de una vía diferente a las plataformas tradicionales de *streaming*; otra de estas plataformas es Audius, que sigue en desarrollo, pero su

principal propósito es acercar a los artistas y los fans, en red abierta y gobernado por la criptomoneda \$AUDIO.¹²

Música y metaversos

Estos NFT y las criptomonedas también son piezas fundamentales en los mundos digitales. Espacios como Decentraland o The Sandbox usan criptomonedas para la compra y venta de tierra (terrenos) en el mundo digital y NFT para cualquier bien digital, como casas, muebles o armas para los videojuegos. Esto no es algo nuevo en el Internet ni en los videojuegos, pero con la adopción exponencial de las criptomonedas y los NFT estos han resurgido de una manera rápida. Tal vez, del que todos hemos oído hablar es Meta, antiguo Facebook, pero actualmente hay pocas aplicaciones disponibles que están atadas a los dispositivos de realidad virtual Oculus, siendo VR Chat la experiencia que más se la puede relacionar al metaverso. Sin embargo, hay dos grandes espacios virtuales que ya tienen actividad constante. El primero y al cual uno puede entrar libremente es Decentraland; al momento hay muchos espacios de exposición virtual de arte y NFT, así como eventos programados por los dueños u ocupantes de los lotes de este metaverso. Un ejemplo es The Rocking Uniquehorns, quienes presentan artistas en conciertos en vivo dentro del espacio virtual. Como este hay varios espacios que promueven fiestas con DJ y conciertos virtuales, en los que se entra a una zona donde se puede compartir,

¹¹ «Lennon Connection: The NFT Collection», YellowHeart, acceso el 10 de febrero 2022 <https://yh.io/nft-collection/lennon-connection-the-nft-collection/25>

¹² «Audius», Audius, acceso el 10 de febrero de 2022, <https://audius.org/>

hablar y bailar virtualmente con el resto de los asistentes.

El otro metaverso que ha ganado mucha popularidad en la industria musical es The Sandbox, hecho para crear videojuegos y experiencias generadas por los usuarios en los lotes virtuales. Snoop Dogg está creando su mundo virtual, el Snoopverse, en colaboración con The Sandbox. Se espera que en la segunda temporada del videojuego el mundo virtual de Snoop Dogg tenga experiencias exclusivas, venta de NFT y avatares. En el mismo metaverso de The Sandbox, Steve Aoki y Warner Music Group tienen megalotes, por lo que se han convertido en otros grandes aliados de la industria musical para el desarrollo de experiencias virtuales.

Mundos virtuales, conciertos virtuales

Durante el encierro por la pandemia en 2020 y 2021, los conciertos virtuales fueron una de las formas en las que los artistas pudieron seguir laborando, combinada con la hiperconectividad que hubo durante los primeros meses, varios de estos recitales fueron la entrada para el entretenimiento de muchos. Los espectáculos llegaron y se han vuelto algo recurrente en la industria, ahora de una manera diferente en la virtualidad, lo que permite tener un nivel extra de interacción e inmersión. Muchos de estos conciertos virtuales intentan alcanzar la inmersión del asistente mediante experiencias de realidades expandidas y a su vez entregar una experiencia virtual distinta. Como ejemplo tenemos el concierto de realidad virtual en vivo

de Año Nuevo del 2020 de Jean Michel Jarre, en el que el artista tocaba desde un estudio mientras su avatar lo hacía desde un modelo virtual de la catedral de Notre Dame, donde los asistentes podían moverse libremente.

Esto no ha sido algo que la pandemia desencadenó. En febrero del 2019, el productor y DJ Marshmello realizó un concierto a través del videojuego Fortnite con aproximadamente 10 millones de asistentes. En abril del 2020, Travis Scott, cantante y rapero estadounidense, realizó un concierto de 15 minutos a través de Fortnite, donde una versión colosal de su avatar ofreció un *show* con animaciones alucinantes¹³, con una asistencia de 12.3 millones de personas.¹⁴

Reflexiones como creadores

La pregunta es: ¿cómo esto puede ayudar, o qué significa para los artistas, en especial los independientes? La web3 es algo que recién empieza. Vemos a artistas con grandes recursos aventurarse en proyectos dentro de diferentes *blockchains*, pero hablamos de inversiones de mucho dinero acompañadas de un *fanbase* muy grande compuesto por, principalmente, fanáticos que residen en lugares donde hay poder adquisitivo y son economías desarrolladas. Si contextualizamos esto en un entorno latinoamericano e inclusive independiente, excluyendo los grandes nombres del

13 Andrew Webster, «Travis Scott's first Fortnite concert was surreal and spectacular» *The Verge*, 23 de abril de 2021, acceso 10 de enero de 2022, <https://www.theverge.com/2020/4/23/21233637/travis-scott-fortnite-concert-astronomical-live-report>

14 Todd Spangler, «Travis Scott Destroys 'Fortnite' All-Time Record With 12.3 Million Live Viewers», *Variety*, 24 de abril de 2021, acceso 10 de enero de 2022, <https://variety.com/2020/digital/news/travis-scott-fortnite-record-viewers-live-1234589033/>

reguetón, se pudiera sentir que la web3 y proyectos *crypto* en la música pudieran estar aún muy lejanas. Peor aún en países donde la utilización de criptomonedas no ha tenido una adopción tan alta, y es incierto cuál es el porcentaje de las *fanbases* que entiende *crypto* o tiene un *virtual wallet* para almacenar criptomonedas o los NFT. Por otro lado, la comunidad que ha adoptado *crypto* en los países latinoamericanos sigue creciendo y los activos digitales o los redimibles físicos que pueden asociarse a un NFT no necesariamente deben ser exclusivos ni únicos. NFT a precios razonables, accesibles para sus fanáticos, en grandes cantidades pudiera volverse rentable.

En los ejemplos mencionados previamente, muchos de los artistas involucrados en *crypto* han lanzado NFT de piezas de arte visual digital como videos o imágenes; o en otros casos, mercancía digital para su futuro uso en los metaversos. Estas propuestas de mercancía o arte coleccionable adquieren mucho valor como cualquier otro activo: la oferta, la escasez, la unicidad u originalidad de lo que se ofrece, agregando el valor de los redimibles que los NFT pudieran tener. Es ahí donde el artista independiente pudiera sacar provecho: la realización de experiencias únicas con los artistas, conciertos privados, sesiones de composición o inclusive fiestas privadas; todo dependiendo del artista, banda o proyecto musical.

Un factor elemental que se debe tratar cuando mencionamos al artista y el uso de *blockchain* es la transparencia, siendo este un factor determinante en la descentralización. Para el artis-

ta, se trata de un acceso transparente al flujo de cuentas y distribución de su música, sin intermediarios e imposible de alterar, algo que ocurre ya con artistas independientes que distribuyen su propia música o a través de disqueras independientes (en los últimos años varios artistas han dejado las grandes disqueras para tener más control sobre su música).¹⁵ Zach Katz de Raised in Space Enterprises (RISE), una aceleradora de proyectos tecnológicos asociados con la música, expresa en una entrevista para *Rolling Stone*: «Si comienzan a tener éxito y desbloquean ciertos beneficios para los creadores, es posible que las grandes [disqueras] quieran replicar eso y apoyarse en aras de ser competitivos»¹⁶. Para el artista independiente, tal vez en el futuro pueda sacar aún más provecho del web3, posiblemente mejores plataformas de *streaming* cuyo modelo económico sea más orientadas al artista o, por qué no, que los artistas sean los dueños. El futuro de *crypto* en el negocio de la música aún está en sus principios; se pueden desarrollar un sinnúmero de aplicaciones de *blockchain* dentro del negocio de la música enfocadas en distribución, derechos de autor, cobro de regalías, sistemas de cobro por reproducción o difusión, etc. La interesante está en las acciones que las grandes disqueras tomen.

Para los artistas y creadores existe otra ventaja en los NFT. Al momento de

¹⁵ Mark Savage, «More and more musicians are releasing their own music: Here's why», *BBC*, 23 de enero de 2022, acceso 28 de enero 2022, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-60051802>

¹⁶ Samantha Hissong, «A Field Guide to Music's Potential Crypto Boom» *Rolling Stone*, 4 de febrero 2021, acceso 28 de enero de 2022, <https://www.rollingstone.com/pro/features/music-crypto-blockchain-nfts-guide-1116327/>

hacer *mint*¹⁷ a un NFT este puede contener reglas y contratos sobre las regalías en futuras compras. Por ejemplo, un artista que haga un NFT puede codificar contratos digitales inteligentes —*smart contracts*— para que en cada venta que se realice, su creador gane un porcentaje fijo, sin importar el valor vendido, un beneficio enorme para creadores, músicos y artistas que percibirán ingresos de las ventas futuras si su obra gana valor. Esto es aplicable para cualquier NFT, por lo que pudiera ser usado para música exclusiva y única, por ejemplo, el ya nombrado disco de Wu Tan Clan. Otro factor de beneficio para los artistas en un ecosistema descentralizado es que el valor del producto es marcado por el mercado, como en los casos anteriores en los que el precio de un fonograma de edición limitada es valorado por el público; es el mercado el que le pone el precio final a pagar.

Como fanático

En posibles nuevos entornos, los fanáticos podrán apoyar de manera directa a los artistas, en especial a los nuevos o emergentes, en una especie de mecenazgo que pueda dar acceso o propiedad de contenido que normalmente un fan no tendría.

Pero ¿qué beneficios hay para los fans? Los coleccionables no son algo nuevo, pues muchas personas recopilan discos, vinilos o artículos memorables —*memorabilia*— de sus

artistas favoritos. Asimismo, siempre han existido mercados o espacios de subasta donde estos pueden ser vendidos, inclusive algunos artículos de *memorabilia* con certificaciones de autenticidad. El *blockchain* lleva esto al mundo digital: atar artículos físicos a NFT para tener pruebas de autenticidad y de propiedad. También, como podemos constatar en los ejemplos, se abre las posibilidades de tener piezas coleccionables digitales —que se pudieran utilizar en los mundos virtuales futuros— al alcance de cualquier persona alrededor del mundo.

Ahora, algo que toda esta bomba de los NFT ha creado es una gran oferta costosa por parte de los grandes artistas. Por lo que en realidad no es tan democrático ni accesible para todos. Sí, la mayoría puede tener un dispositivo para entrar a las fiestas en el Snoopverse, pero no todos tienen unos miles de dólares para comprar la entrada. Sigue siendo más accesible pagar los \$30, \$100 o \$200 dólares de entrada a un concierto. Lo mismo con NFT; hay piezas como las de Steve Aoki o Chimes que alcanzan un gran valor monetario que tal vez un aficionado real no pueda comprar.

Para la industria

Para las disqueras, la tecnología del *blockchain* pudiera facilitar sus operaciones, en especial en relación con pagos internacionales. Esto no quiere decir que necesariamente se tenga que pagar a los artistas en criptomonedas como Ether o Bitcoin, pero existen criptomonedas que, como el Tether,

¹⁷ Se trata de la creación de nuevos bloques a través de la autenticación de la información, que luego se registra en la cadena de bloques, es decir, crear el NFT y registrarlo en el *blockchain* deseado.

están respaldadas por su equivalente en monedas como el dólar o euros, también llamadas *stablecoins*, como USDT. Esto pudiera facilitar pagos internacionales de regalías de reproducción en diferentes regiones o pagar servicios relacionados con la música alrededor del mundo.

Volviendo a los *smart contracts*, estos pueden servir para crear contratos de pago de servicios cuando el servicio se haya completado satisfactoriamente. De la misma forma, esto puede servir para músico de estudio, servicios de mezcla, *mastering*, etc. En el mundo de los conciertos, los tickets siempre han sido susceptibles a la reventa y la falsificación. YellowHeart, la plataforma que se ha mencionado antes, también sirve para crear y vender tickets como NFT donde se pueden determinar reglas de venta, reventa y quién recibe el dinero, todo dentro de los *smart contracts*, eliminando la reventa ilegal o con sobreprecio, dinero que el artista no percibe. Vemos el caso de Live Nation, la compañía de eventos más grande del mundo, que lanzó Live Stub en octubre de 2021, una plataforma de *tickets* NFT. Esto posiblemente revolucionará y podría resolver el problema del segundo mercado de los boletos.

Desventajas y obstáculos

El principal obstáculo del web3 y su relación con la música es la adopción masiva de la tecnología. Latinoamérica sigue siendo una región con una adopción inicial y emergente, siendo Brasil, Argentina, Colombia, México,

Chile, Perú y Venezuela los que más han adoptado *crypto* hasta el 2021.¹⁸ La adopción y la tenencia de una cartera digital no son obligatorias para ser parte de escenarios donde la tecnología *blockchain* esté presente. Plataformas como Audius —que está basada en *blockchain*— no quieren que sus usuarios piensen en *crypto* cuando usen su plataforma,¹⁹ que está diseñada para que se pueda usar de una manera más rápida sin necesidad de enlazar carteras digitales si no lo desean.

Aparte de la adopción masiva del usuario, también se requiere la adopción de la tecnología de las instituciones relacionadas con la industria musical como las disqueras, las sociedades de gestión, las editoriales, etc. Esto es posible por las capacidades de la tecnología de interconectar diferentes *blockchains*, pero esta adopción institucional puede ser el obstáculo más difícil de sobrepasar.

Un punto problemático del uso de criptomonedas es su volatilidad. Varias empresas y usuarios aún se aproximan escépticos y reacios a este sistema financiero. Inclusive las *stablecoins* de las que se habló anteriormente pueden devaluarse. En 2022, terraUSD, una criptomoneda respaldada por dólares americanos, se desplomó en cuestión de días, devaluándose en más del 99 %.²⁰

Otra desventaja y problemática actual del uso de *crypto* es el impacto ambiental que genera. Solo Bitcoin ya

18 «The 2021 Geography of Cryptocurrency Report. Analysis of Geographic Trends in Cryptocurrency Adoptions, Usage, and Regulation» *Chainalysis*, 2021, acceso el 20 de enero del 2022, <https://go.chainalysis.com/2021-geography-of-crypto.html>

19 Samantha Hisson, «A Field Guide...».

20 Krisztian Sandor y Ekin Genç, «The Fall of Terra: A Timeline of the Meteoric Rise and Crash of UST and LUNA», *Coindesk*, 1 de junio de 2022, acceso el 10 de julio 2022, <https://www.coindesk.com/learn/the-fall-of-terra-a-timeline-of-the-meteoric-rise-and-crash-of-ust-and-luna/>

utiliza más energía al año que algunos países (mucho de esta energía proviene de energía no renovable).²¹ Se está intentando controlar empujando el uso de energía renovable en los *mining farms* y el trabajo de organizaciones como el Crypto Climate Accord. También, se contribuye con la creación de *blockchains* y criptomonedas que solo funcionan con energía renovable como SolarCoin. Asimismo, cuando existe un alto flujo y tráfico en los *blockchains* más utilizados, como Ethereum, se producen altos costos transaccionales llamados *gas fees*. Cuando la red está muy saturada, los precios por las transacciones pueden llegar a ser muy altos. Para esto se han creado *blockchains* entrelazados con el fin de tener transacciones más ágiles y baratas.

Conclusión

El web3 avanza de manera constante, con cada vez más sectores adoptando esta emergente tecnología. Igualmente, comunidades de diferentes industrias creativas adoptan y desarrollan nuevas propuestas en estos nuevos ambientes descentralizados, desde la distribución y venta de piezas artísticas hasta experiencias únicas. La industria de la música no se ha quedado atrás; se ha podido constatar, a través de varios ejemplos, la adopción de la tecnología por parte de los artistas y la comunidad. Aunque mucho de esto esté limitado a grandes nombres que pueden costear grandes

campañas de mercadeo y con fanáticos alrededor del mundo y en países con economías desarrolladas. Para la industria musical independiente en Latinoamérica todavía hay un largo camino que recorrer, pero se puede predecir que más artistas se embarquen en aventuras de *crypto*, tal vez para la venta de fonogramas o piezas coleccionables, o para aproximarse a un público con potencial adquisitivo mayor y ofrecer experiencias únicas.

Aún se siente que este *boom* de *crypto*, en especial de NFT, atraviesa un gran momento en el mundo de las artes, en el que la accesibilidad a bienes y activos exclusivos es más abierta y al alcance de pocos clics. Si la tecnología es adoptada por más empresas e individuos, como se siente que está ocurriendo, la industria de la música pudiera entrar en una nueva era: un cambio estructural en la venta de tiquetes, plataformas de *streaming*, venta de música, experiencias digitales y físicas.

Surgen muchas interrogantes sobre el futuro de *crypto* dentro de la industria. Tal vez es una gran ola en la que la industria se ha montado, o es una moda del momento o una burbuja a punto de reventar. La tecnología de *blockchain* permitirá tener cambios sustantivos sobre las economías que giran alrededor de la música. Si solo las empresas grandes del sector apuestan por espacios virtuales o *tickets* en NFT, la web3 en la música seguirá siendo un espacio centralizado por quienes manejan el mercado. La idea de una industria descentralizada es algo alentador para artistas independientes; esto alimentado de aplicaciones, espacios y propuestas dentro del web3 llenas de

21 Jon Huang, Claire O'Neill y Hiroko Tabuchi, «Bitcoin Uses More Electricity Than Many Countries. How Is That Possible? » *The New York Times*. 3 de septiembre de 2021, acceso el 20 de enero del 2022, <https://www.nytimes.com/interactive/2021/09/03/climate/bitcoin-carbon-footprint-electricity.html>

ilusión y de una participación más activa para artistas y fanáticos. Sin duda, será muy interesante observar el desarrollo de la industria dentro de la web3 en los siguientes años.

Bibliografía

- «Audius». Audius. Acceso el 10 de febrero de 2022, <https://audius.org/>
- «Lennon Connection: The NFT Collection». YellowHeart. Acceso el 10 de febrero 2022 <https://yh.io/nft-collection/lennon-connection:-the-nft-collection/25>
- «The 2021 Geography of Cryptocurrency Report. Analysis of Geographic Trends in Cryptocurrency Adoptions, Usage, and Regulation». Chainalysis, 2021. Acceso el 20 de enero del 2022, <https://go.chainalysis.com/2021-geography-of-crypto.html>
- «The Chainalysis 2021 NFT Market Report». Chainalysis, enero 2022. Acceso el 4 de enero de 2022, <https://go.chainalysis.com/nft-market-report.html>
- Dean, Sam. «\$69 million for digital art? The NFT craze explained». *Los Angeles Times*, 11 de marzo de 2021. Acceso el 30 de diciembre de 2021, <https://www.latimes.com/business/technology/story/2021-03-11/nft-explainer-crypto-trading-collectible>
- Edelman, Gilad. «The Father of Web3 Wants You to Trust Less». *Wired*, 29 de noviembre de 2021. Acceso el 30 de diciembre de 2021, <https://www.wired.com/story/web3-gavin-wood-interview/>
- Hissong, Samantha. «A Field Guide to Music's Potential Crypto Boom». *Rolling Stone*, 4 de febrero 2021. Acceso 28 de enero de 2022, <https://www.rollingstone.com/pro/features/music-crypto-blockchain-nfts-guide-1116327/>
- Hissong, Samantha. «Music NFTs have gone mainstream. Who's in?». *Rolling Stone*, 9 de marzo de 2021. Acceso el 2 de enero de 2022, <https://www.rollingstone.com/pro/features/music-nfts-timeline-kings-of-leon-grimes-3lau-1138437/>
- Huang, Jon, Claire O'Neill y Hiroko Tabuchi. «Bitcoin Uses More Electricity Than Many Countries. How Is That Possible?». *The New York Times*. 3 de septiembre de 2021. Acceso el 20 de enero del 2022, <https://www.nytimes.com/interactive/2021/09/03/climate/bitcoin-carbon-footprint-electricity.html>
- Hussey, Allison y Madison Bloom. «Buyer of Wu-Tang Clan's Once Upon a Time in Shaolin Revealed». *Pitchfork*, 20 de octubre de 2021. Acceso 4 de enero 2022, <https://pitchfork.com/news/buyer-of-wu-tang-clans-once-upon-a-time-in-shaolin-revealed/>
- Kastrenakes, Jacob. «Grimes sold \$6 million worth of digital art as NFTs». *The Verge*, 1 de marzo de 2021. Acceso el 30 de diciembre 2021, <https://www.theverge.com/2021/3/1/22308075/grimes-nft-6-million-sales-nifty-gateway-warnymph>
- Riu, Royer. «World's first NFT album earns 3LAU \$11.3m in less than 48 hours». *MIX-MAG Asia*, 11 de marzo 2021. Acceso el 31 de diciembre 2021, <https://mixmag.asia/read/worlds-first-nft-album-3lau-international>
- Sandor, Krisztian y Ekin Genç. «The Fall of Terra: A Timeline of the Meteoric Rise and Crash of UST and LUNA». *Coindesk*. 1 de junio de 2022. Acceso el 10 de julio 2022, <https://www.coindesk.com/learn/the-fall-of-terra-a-timeline-of-the-meteoric-rise-and-crash-of-ust-and-luna/>
- Savage, Mark. «More and more musicians are releasing their own music: Here's why». *BBC*, 23 de enero de 2022. Acceso 28 de enero 2022, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-60051802>
- Spangler, Todd. «Travis Scott Destroys 'Fortnite' All-Time Record With 12.3 Million Live Viewers». *Variety*, 24 de abril de 2021. Acceso 10 de enero de 2022, <https://variety.com/2020/digital/news/travis-scott-fortnite-record-viewers-live-1234589033/>
- Stassen, Murray. «Music-related NFT sales have topped \$25m in the past month». *Music Business Worldwide*, 12 de marzo de 2021. Acceso el 30 de diciembre de 2021, <https://www.musicbusinessworldwide.com/music-related-nft-sales-have-topped-25m-in-the-past-month/>
- Webster, Andrew. «Travis Scott's first Fortnite concert was surreal and spectacular». *The Verge*, 23 de abril de 2021. Acceso 10 de enero de 2022, <https://www.theverge.com/2020/4/23/21233637/travis-scott-fortnite-concert-astronomical-live-report>

Imaginarios sonoros e instrumentos precolombinos en la composición musical *Tiempo, agua y polvo*

Sound Imaginaries
and Pre-Columbian
Instruments in the
Musical Composition
Tiempo, agua y polvo

María de los Ángeles Herrera Buste
Investigadora independiente
angelesherrera2186@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5703-6352>

Resumen

Este artículo estudia la sinergia entre las sonoridades de los instrumentos precolombinos, la voz y la utilización de medios digitales, apoyándose en una metodología bibliográfica, documental, y experimental; esta última relacionada con la exploración del timbre de los instrumentos, sus posibilidades acústicas, la improvisación y el uso de cadenas de procesos digitales aplicados. Los sonidos de los instrumentos autóctonos, la voz y la transformación mediante procesos digitales, convergen armoniosamente en la composición *Tiempo, agua y polvo*, dando como resultado una propuesta de carácter acusmático relacionada a un imaginario sonoro. De esta forma, hay una asociación de los sonidos de los aerófonos, al agua, a la arcilla y a la secuencia temporal lenta, que busca relacionar la transición del tiempo (esto inherente a la identidad particular de la cultura de donde proceden algunos instrumentos empleados en las composiciones). Se utiliza la voz con palabras o terminaciones en lengua tsáfiki.

Palabras clave: Instrumentos prehispánicos, acusmática, identidad, experimentación, medios digitales.

Abstract

This article studies the synergy between the sounds of pre-Columbian instruments, the voice, and the use of digital media, based on a bibliographic, documentary, and experimental methodology; the latter related to the exploration of the timbre of the instruments, their acoustic possibilities, improvisation and the use of chains of applied digital processes. The sounds of the native musical instruments, the voice, and the transformation through digital processes converge harmoniously in the song *Tiempo, agua y polvo*, resulting in a proposal of an acous-

matic nature related to a sound imaginary. In this way, there is an association of the sounds of the aerophones, water, clay, and the slow temporal sequence, which seeks to relate the transition of time (this is inherent to the particular identity of the culture from which some instruments come). Additionally, the voice is used as the main instrument in most of its sections, directing its development through words or endings in the Tsáfiki language. This is linked to language, like the threshold or door, to the dream of civilizations, and transcendence. For these details, we have documented the resources used for the composition of the proposed works mentioned in this work. We also address the quantitative description of some relevant aspects in the composition and research process and the qualitative part related to the description of the works, and analysis.

Keywords: Pre-Hispanic Instruments, Acoustics, Identity, Experimentation, Digital Media.

Introducción

La producción de instrumentos musicales y objetos sonoros prehispánicos en el Ecuador es amplia. Para Zeller¹, en las culturas costeñas se han encontrado objetos e instrumentos de arcilla que denotan características sónicas. Los investigadores exaltan la cantidad de objetos sonoros existentes, como flautas, ocarinas y estatui-las sonoras; sus timbres y cualidades acústicas dan muestra de la exploración musical presente en la época prehispánica. Gracias a esos trabajos de documentación y réplica de los instrumentos en nuestro país y Latinoamérica, es que sonidos y registros de moldes están a mayor alcance de los compositores y músicos en particular, de tal forma que facilitan su inclusión en la creación contemporánea. El presente artículo expone la riqueza sonora en los instrumentos antes mencionados y la experimentación a través de cadenas de procesos como recurso de creación musical.

De esta forma, se han considerado aportaciones de varios compositores como Dal Farra², Iglesias Rossi³ y Maiguashca⁴, quienes reafirman lo autóctono y los medios tecnológicos en propuestas de imaginarios sonoros y de experimentación musical. La autora realizó dos creaciones so-

noras: *Tiempo, agua y polvo* y *Umbral a un sueño*, en las cuales relacionó la descripción del proceso compositivo, basado en la exploración sonora de los instrumentos, las improvisaciones realizadas y la aplicación de procesos de edición, a la investigación, como sustento organizado y coherente.

En cuanto a la delimitación de la investigación, se usaron instrumentos ancestrales y tecnología aplicada a la música, además de la improvisación como parte del proceso compositivo que se ha utilizado a partir de las posibilidades de los instrumentos que están detallados en los siguientes apartados. Las obras fueron compuestas mediante el uso de los instrumentos arqueológicos, la transformación mediante *software* de edición musical y la creación de una narrativa continua. Para ello, la autora contó con la guía de la doctora Adina Izarra,⁵ quien, desde su experiencia como compositora y docente, motivó la consecución del resultado final. Imprescindible agradecer su calidad, profesionalismo y humanismo inherentes en este proceso.

Dentro de los objetivos, se ha planteado relacionar la temática de las obras al imaginario sonoro propuesto, mediante el uso de palabras, terminologías e instrumentos empleados en la obra y descritos en la investigación, así como registrar las muestras sonoras de los objetos e instrumentos ancestrales y la voz ejecutando motivos cortos e improvisaciones.

1 Richard Zeller, «Instrumentos y música en la cultura Guangala (1971)», *Ecuador Documents* (marzo del 2021): 1, <https://dokumen.tips/documents/instrumentos-y-musica-en-la-cultura-guangala-richard-zeller.html>.

2 Ricardo Dal Farra, investigador y compositor musical, creador del Archivo Americano de la Música Electroacústica.

3 Alejandro Iglesias Rossi, investigador y compositor musical. Director de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos en la Untref.

4 Mesías Maiguashca, compositor ecuatoriano radicado en Alemania, especializado en música concreta y electrónica.

5 Adina Izarra de Riera es compositora, artista sonora y docente de la Escuela de Artes Musicales y del área de Investigación de Posgrados de la Universidad de las Artes.

Materiales y metodología

El tipo de investigación fue autoetnográfica y orientada a la descripción de los procesos compositivos empleados por la autora; también se orientó a la descripción de las etapas de la investigación y las experiencias que esta generó que aportaron tanto al proceso compositivo como a la investigación escrita. Por otro lado, la investigación descriptiva fue de suma utilidad porque aportó a la construcción de recomendaciones y se logró detallar el proceso compositivo como tal. Finalmente, la investigación exploratoria direccionó específicamente procesos espontáneos de la creación, como las improvisaciones y motivos creados a partir del ejercicio compositivo; esto referente a las dos obras compuestas, partiendo desde la exploración tímbrica y gestual hasta la exploración con base en las transformaciones digitales de las muestras. Desde el registro autoetnográfico, la autora recopiló sonidos empleados en las composiciones desde hace meses atrás. Algunos de estos se utilizaron previamente en dos composiciones: *June y Pasos* (2020), trabajos de composición de la autora realizados en la asignatura dictada por los maestros Alejandro Iglesias Rossi y Pablo Nicoletti.

Se entrevistó a Pablo Jacho⁶ y Daniel Flores Días⁷, quienes permitieron orientar a partir de sus composiciones con instrumentos ancestrales. Jacho tiene un taller de elaboración

de instrumentos de flautas de caña y también de creación musical. Flores Días mencionó que el uso del *software* de edición musical ha sido parte de su proceso compositivo y del ensamble de algunas muestras de paisajes sonoros de su región.

Sobre los instrumentos ancestrales se mencionan algunos que son de la colección de la autora, entre ellos un silbato que fue encontrado en Manabí, provincia de la costa del Ecuador. Otros como la flauta y la botella silbadora, fueron elaborados por el maestro Antonio Orrala,⁸ artesano ceramista peninsular, y otros fueron elaborados por quien describe este hecho, en un taller recibido en tiempos de pandemia. Todo ello con la intención de sumar sonidos a las composiciones que se propusieron para efectos del trabajo de grado. A nivel compositivo se empleó la voz, tanto de la autora como del poeta David Guerra Layana⁹, para elaborar un catálogo de muestras. Se hizo uso de términos en tsáfiki, lengua ancestral ecuatoriana, de la cual sostiene el historiador Rendón¹⁰, en su texto de análisis sobre deslindes lingüísticos, que antropónimos y topónimos conforman parte del material en crudo que permite relacionar algunos términos y palabras interregionalmente.

8 Antonio Orrala es maestro ceramista nativo de la península de Santa Elena.

9 En febrero de 2021, David Guerra Layana, hijo de la compositora guayaquileña Blanca Layana Gómez, conoce del aprecio y enfoque que se tiene hacia las sonoridades autóctonas y comparte el poema Engabao, el cual creó para fines de disertación, pero que concedió para esta propuesta compositiva. De esta forma, se realizan las grabaciones y se aplican varios procesos de notoria transformación de la voz y se incluyen también partes neutralmente proyectadas.

10 Jorge Gómez Rendón, «Deslindes lingüísticos en las tierras bajas del Pacífico ecuatoriano», *Antropología. Cuadernos de investigación* (2010): 2.

6 Pablo Jacho es *luthier* y vientista. Reside en Quito y participa constantemente en proyectos de difusión de saberes locales.

7 Daniel Flores es compositor, investigador y guitarrista. Ha participado de varios congresos compartiendo su conocimiento nativo de la música.

La búsqueda de una huella: antecedentes artísticos y teóricos

En los últimos años se han producido obras inspiradas en los sonidos de los pueblos indoamericanos. Algunos trabajos han sido galardonados por su composición y por la investigación que sustenta la creación. En el Ecuador, el compositor Mesías Maiguashca¹¹ lleva décadas desarrollando composiciones con base en música concreta y electroacústica. Si bien menciona en algunas de sus entrevistas que no ha podido radicarse en Ecuador ya que su trabajo y las facilidades en recursos y tecnología las ha encontrado en mayor auge en Europa, incluye a su natal país como un lugar en el que imparte clases magistrales acerca de la experimentación de la música concreta y de donde también ha tomado inspiración para su pensamiento musical. Por ejemplo, *Ayayayayay* (1971), es una obra que utiliza sonidos varios de su estadía en el país, desde conversaciones hasta sonidos de la cotidianidad de diferentes espacios.

Latinoamérica se enlaza en similitudes sonoras, y Alejandro Iglesias Rossi¹², desde la Argentina, destaca el uso de instrumentos autóctonos y la cinta magnética. Actualmente, hace uso de la tecnología aplicada en el sonido en varias obras electroacústicas, entre ellas: *Como el crepúsculo desapareceremos* (2012) y *Angelus* (1995). La voz es un recurso utilizado en algunas

de sus composiciones con carácter ritual, en donde la integra entre lo moderno y lo tradicional. Por otra parte, Dal Farra¹³, en su obra *Tierra y sol* (1996), usa material de instrumentos aerófonos andinos y voz, entretrejiendo tonos y ruidos, como él mismo describe su trabajo, asociándolo a los ciclos vitales de la gente que vive en los Andes.¹⁴ En Perú, María Cristina Cáceres¹⁵ presenta en su obra *Samay* (2020) diversos sonidos de instrumentos autóctonos que confluyen con procesos de efectos sonoros para la recreación de imaginarios delicados y paisajísticos.

Por otra parte, Esteban Valdivia¹⁶, de Argentina, realizó una investigación para el Ministerio de Patrimonio y Cultura del Ecuador en el año 2015. Su trabajo consistió en recopilar los sonidos de instrumentos originales apuntando hacia la recuperación, construcción e inserción de estos en propuestas compositivas que destaquen sus cualidades tímbricas, como se aprecia en su obra *Botellas silbato en las Cuevas del Ilaló* (2019). Esta fue presentada en Quito, en donde interpretó con botellas de soplo y agua y utilizó varias técnicas como vaivén e insuflación, aprovechando la acústica del lugar, siendo este un referente de

11 Mesías Maiguashca, «Ayayayayay, música concreta y electrónica», 1971, video en YouTube, 16:29, acceso el 16 de abril del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=80TUPR_Ur4M&t=594s

12 Alejandro Iglesias Rossi, «Álbum recopilatorio Panorama de la Música Argentina Compositores Nacidos Entre 1959 – 1964», Spotify.

13 Ricardo Dal Farra, «Tierra y Sol», publicado por el Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos en 2016, video en YouTube, 10:16, acceso en abril del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rSyTTP-qyIFs>

14 Ricardo Del Farra, «Colección de Música electroacústica latinoamericana (2010)», Fundación Daniel Langlois, <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1660>

15 María Cristina Cáceres, «Samay», pieza acusmática para instrumentos de caña y electrónicos publicada en el 2021, video en YouTube, 2:59, acceso en marzo del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=UhWuxs-FZ8rg>

16 Esteban Valdivia, «Botellas silbato en las cuevas del Ilaló», sesión realizada en Quito en 2019, video en YouTube, 11:15, acceso en marzo del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=oS6V_yj1LCs

uso de las posibilidades tímbricas del instrumento.¹⁷

También Roy Guzmán¹⁸ (Puerto Rico) y Daniel Flores Días¹⁹ (Ecuador) tienen propuestas compositivas en las que exploran los sonidos y los paisajes de sus entornos, en este caso sobre contextos políticos y espacios naturales. Varios de sus trabajos están en la plataforma Bandcamp, en donde tienen descripciones de sus obras propiamente direccionadas a sumergirnos en sus realidades locales.

Nuevas tecnologías y medios digitales en la creación musical contemporánea

El tiempo y su impulso cambiante han dado lugar al uso de la tecnología en diversas producciones artísticas, ya sea esencial o complementario. En este sentido, un autor fundamental es Dowd Timothy,²⁰ referencia desde la perspectiva de la sociología de la música, ya que menciona cómo las posibilidades que ofrece la tecnología para abrir caminos en la producción artística dan resultado, y a su vez, generan un impacto en la creación musical, sus procesos y el consumo de esta. Por ejemplo, la fragmentación, muestreo, digitalización de

archivos sonoros, bucles, entre otros, son recursos que se han diversificado en las propuestas musicales actuales y son también un resultado de décadas de experimentación.

Desde otra perspectiva, Ricardo Dal Farra²¹ ha recopilado música electroacústica y considera que este tipo de obras estuvieron presentes desde antes de la década de 1950. En su investigación presenta una estadística de varios países que han incursionado en este formato, destacando Argentina, Brasil y México²² por el número de obras recopiladas que figuran en su tabla estadística. Dal Farra toma en cuenta la incidencia de este auge en Latinoamérica y la necesidad de la preservación de las obras que surgieron, a través de cuidadosos ajustes en las muestras encontradas, así como procesos de limpieza de ruido y digitalización, con la finalidad de que sea un material de referencia para nuevas generaciones de compositores.

Los «abuelos sonoros»

Hacia una filología arqueomusical

Para la propuesta artística se abordaron algunos conceptos que permitieron definir las perspectivas de creación entre medios digitales, composición musical e instrumentos ancestrales. Por ejemplo, se han empleado en ambas composiciones algunas palabras de la lengua tsáfiki, que, de acuerdo

17 Esteban Valdivia, «Ecuador tiene riqueza musical prehispánica (2018)», *El Comercio*, acceso en abril del 2022, <https://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-riqueza-musical-prehispanica-arqueologia.html>

18 Roy Guzmán, «Axiomas Indígenas», álbum. Track III, 2020, video en YouTube, 11:57, acceso en agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=90X-5VxBVbnQ>

19 Daniel Flores Días, «Runa Fractal II, Camellando Shuk», video en YouTube, 5:39, acceso en agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=d-7DKWhQk7D0>

20 Timothy Dowd, «The Sociology of Music», en *21st Century Sociology* (California: SAGE Publications, 2007).

21 Ricardo Del Farra, «Colección de Música Electroacústica Latinoamericana abriendo la caja», (2010), Fundación Daniel Langlois, <https://www.fondation-langlois.org/>

22 Ricardo Del Farra, «Colección de Música Electroacústica Latinoamericana abriendo la caja», tabla 1: Número de compositores por país citados en el texto de investigación, *Aspectos históricos de la música electroacústica en América Latina: desde los pioneros hasta la actualidad*, (2010), <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=545>

al historiador Rendón²³, es una lengua que pudo haberse expandido hacia la costa, dado que las diversas culturas estaban relacionadas por el intercambio de recursos que existía entre ellas. Por ello, algunos vocablos son similares en algunas culturas, como la sílaba al inicio de las palabras Guangala y Guancavilca. De esta manera, el abecedario tsáfiki del autor Pau Ricart²⁴ aporta referencias precisas sobre algunas palabras empleadas en la composición.

En las culturas de la costa ecuatoriana se elaboraron objetos e instrumentos musicales hechos de cerámica, hueso y otros materiales que, como menciona Zeller,²⁵ tenían como función un sentido artístico, que se evidencia en las diversas formas de construcción. En este caso, los instrumentos poseen funcionalidad acústica elaborada y timbres que se volvían semejantes a algunos elementos de sus entornos propios como las aves y jaguares.

La construcción de objetos en cerámica es una habilidad que se transmite de generación en generación en algunas comunidades peninsulares. Actualmente, estos saberes conforman un patrimonio cultural vivo o inmaterial que, según la definición de la Unesco,²⁶ respecto a «patrimonio cultural inmaterial» se han ampliado sus elementos abarcando

también tradiciones o expresiones vivas heredadas desde los antepasados y transmitidas a sus descendientes, entre ellas: rituales, conocimientos y prácticas relativas a la naturaleza y el universo, técnicas y saberes vinculados a la artesanía tradicional, con el objetivo de vincular culturas y promover el conocimiento respetuoso de actividades características regionales o locales.

Los instrumentos autóctonos y sus sonoridades han sido utilizados en diversas composiciones electroacústicas/acusmáticas, como en la obra del maestro Alejandro Iglesias Rossi, *Como el crepúsculo desapareceremos* (2012)²⁷, en la que utiliza instrumentos ancestrales y la voz dando realce a su funcionalidad y su timbre.

Las posibilidades son múltiples, desde silbatos monofónicos hasta vasijas silbadoras, técnicas de insuflación, gorgoteo y vaivén que son parte de la experimentación, documentación y réplica que realizaron algunos investigadores hace algunos años en el Ecuador. Entre ellos cabe mencionar a Esteban Valdivia²⁸, quien en 2015 compartió entre sus expresiones acerca de la recopilación de sonidos. Señaló, además, que su funcionalidad pudo ser subjetiva o ritual; existe una tendencia a la imitación de los sonidos de las aves y el entorno natural, lo que es evidente al escuchar el registro sonoro que hace a cada instrumento.

23 Gómez Rendón, «Deslindes lingüísticos...», 12.

24 Pau Ricart, «Abecedario Tsáfiki (2016)», 8, 12, <https://issuu.com/pauricart/docs/abc-ok>

25 Zeller, «Instrumentos y música en la cultura Guangala», 51.

26 Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Ciencia, «Patrimonio cultural inmaterial», *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>

27 Alejandro Iglesias Rossi, «Como el crepúsculo desapareceremos», álbum recopilatorio Panorama de la Música Argentina, compositores nacidos entre 1959–1964, referencia en Spotify.

28 Esteban Valdivia, «Galería de sonidos de los objetos sonoros precolombinos», documentado en Guayaquil en 2017, video en YouTube, 10:25, acceso en febrero del 2021.

Por su parte, Pérez de Arce²⁹ ha hecho un registro y descripción de las piezas desde el material del que están construidas: arcilla o hueso. Además, refiere algunas características, entre ellas la construcción de flautas con cámara simple o doble, esto en función de su análisis a la especificidad alcanzada por las culturas en cuanto a la elaboración de los instrumentos. Por otro lado, Covacevich³⁰ ha escrito un ensayo en el que presenta una perspectiva personal y descriptiva acerca de los sonidos de los instrumentos. El autor los relaciona, de acuerdo a su propio calificativo, como «abuelos sonoros» por su permanencia en el tiempo. Destaca que estos desarrollan un lenguaje propio mediante sus formas y material de construcción, dejando abiertas muchas formas de interpretar su lenguaje. Covacevich comenta que las posibilidades sonoras de ciertos instrumentos varían por condiciones de su estructura material, la arcilla, su cocción o su conservación. Estos instrumentos eran, en su mayoría, de viento, como flautas, silbatos o antaras de variados tamaños.

En este sentido, la ocarina hace mención a algunos silbatos hallados en la costa del Ecuador y que son de diversas formas. Al respecto, menciona Pérez³¹ que algunas son de soplo directo y que poseen enorme diversidad de tamaño y formas externas, incluso

indica que algunas no tienen orificios de digitación.



Imágenes 1 y 2. Ocarinas o silbatos de soplo directo.³²

Existen botellas silbadoras con y sin reserva de aire. Es interesante conocer detalles al respecto de la dinámica de su utilización, por ejemplo, poseen un recipiente capaz de contener líquido a modo de aeroducto, y la embocadura es la misma boca del recipiente que toma la forma del extremo estrecho de una botella. En la embocadura de este tipo es posible soplar, y el líquido del recipiente cambia la dinámica del sonido, emitiendo gorgoros, trinos y otros timbres según la forma del aeroducto, la cantidad de agua y la forma del soplo, incluso en ocasiones es posible obtener un sonido sin soplar, tan solo moviendo el líquido.³³ La botella que es parte de la colección de la autora conecta con

29 José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 19, n.º 37 (2015): 72, <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador.html>

30 Rodrigo Covacevich, «La música Precolombina puede reaparecer», *Revista Artesanías de América*, n.º 62 (2006): 3, <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/430>

31 Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», 51.

32 Colección de la autora. Ocarinas o silbatos de soplo directo. Un orificio de soplo y dos orificios adelante.

33 Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», 53.

esta descripción. Se registraron algunas de sus posibilidades tímbricas utilizando agua (gorgoteos³⁴) y por insuflación.



Imagen 3. Botella silbadora.³⁵

El silbato poliglobular o globular ha sido empleado en ambas composiciones y emula un sonido airoso y grave. Existen algunos varios tipos de silbatos o flautas globulares, en este caso, se elaboró uno siguiendo los talleres del investigador Esteban Valdivia.³⁶



Imagen 4. Flauta poliglobular construido en arcilla.³⁷

³⁴ Efecto sonoro que produce el agua al moverse dentro del recipiente que lo contiene.

³⁵ Colección de la autora. Botella silbadora elaborada por el maestro Antonio Orrala (ceramista peninsular).

³⁶ Esteban Valdivia, «Clases prácticas Taller Cosmoaudición del pensamiento musical precolombino», talleres en línea, 2020.

³⁷ Colección de la autora. Flauta o silbato poliglobular construido en arcilla. La imagen lo presenta aún sin la quema o cocción final.

Pérez de Arce³⁸ menciona que este tipo de instrumento puede hacer el sonido más grave. También describe que dos recipientes, unidos entre sí, alargan y multiplican las dinámicas del sonido debido a que su cámara interna opera como sordina y resonador.

La flauta de embocadura tiene cuatro orificios y una talla ornamental. Es referido por Pérez de Arce³⁹ como parte de la categoría de flautas de cerámica, las cuales se distinguen porque el sonido es producido por una corriente de aire que ingresa en una dirección mediante un canal de insuflación directo, haciendo que el aire vibre al interior de esta cavidad.



Imagen 5. Flauta con embocadura.⁴⁰

Exploración sonora y nuevas propuestas en pandemia

Schumacher refiere que hay algunas características muy particulares del modo de hacer música con estos instrumentos.⁴¹ Este tipo de obras funciona muy bien dentro del estudio de grabación, el cual sirve como un laboratorio para generar sonidos sintéticos o muestras grabadas, teniendo en

³⁸ Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas...», 32.

³⁹ Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas...», 50.

⁴⁰ Colección de la autora. Flauta con embocadura. Decoración con talladura previa a la quema del objeto.

⁴¹ Federico Schumacher y Claudio Fuentes, «La experiencia de escucha acústica: una propuesta de análisis integrado», *Revista Musical Chilena*, vol. 71 (2017): 110, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/46817>

cuenta, a su vez, que la representación acústica se integra al proceso de producción en función de la escucha acústica. Este tipo de exploración se relaciona con una narrativa que organiza los sonidos con el propósito de generar una escucha atenta.

Varias propuestas se han enmarcado en esta categoría en un sinnúmero de publicaciones, *lives* y conversatorios. La situación global de pandemia generó restricciones de movilidad y esto se convirtió en una invitación para explorar nuevos espacios acústicos que se han generado a partir de la búsqueda de la privacidad para la escucha. Para la compositora Adina Izarra⁴² la única manera de estar afuera, en esas circunstancias, era a través de los dispositivos. La exploración de este estilo de creación musical se abre paso y ha producido múltiples propuestas. Esto no solo incluye aspectos de creación musical, sino también al *performance* y a la divulgación del producto artístico. Menciones relevantes como estas, aportan a la intención de este tipo de composición experimental que se ha propuesto para el presente trabajo, ya que sustenta que es el tiempo propicio para continuar explorando estas técnicas de composición relacionadas propiamente a la experimentación, tanto de los instrumentos como de los medios digitales existentes para la producción de recursos musicales como nuevas formas de expresión.

⁴² Adina Izarra, «Conversatorio entre realizadoras sonoras en celebración del Día Internacional de la Escucha», Facultad Artes y Humanidades, U. Caldas, 2021, video en YouTube, acceso en agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=WND-IZpRKL-c&t=2422s>.

Poéticas del tiempo: resultados preliminares de reflexión sobre el proceso creativo

En *Tiempo, agua y polvo* se utilizaron los sonidos de los instrumentos de arcilla relacionándolos al título de la obra. De esta manera, se espera incentivar un imaginario sonoro del tiempo, orientado a la dirección pasiva de la pieza, como lo es el transcurso del mismo en sí, inevitable y constante; el agua y el polvo como elementos que constituyen los instrumentos en su parte material, relacionados a lo que hace posible obtener sus variantes tímbricas y acústicas. La búsqueda mediante la transformación de estos es la exploración y creación de imaginarios sonoros propios de la compositora.

Se realizaron exploraciones a partir de las grabaciones y muestras transformadas con efectos de edición y se obtuvieron sonidos procesados que se han reutilizado en el ensamblaje desde Ableton. Esto ha permitido recrear imaginarios sonoros desde las muestras y grabaciones originales. En cuanto al uso de la voz, se emplearon términos como *ayan* (madre), *tenka* (corazón), y *nin* (fuego, calor), los cuales aparecen de un modo sutil en la sección inicial y en la de cierre. En esta composición, los sonidos de instrumentos son los que predominan.

La organización de los sonidos permitió tener un planteamiento inicial del orden de su aparición. De esta forma, se tenía un bosquejo orientado a la idea de exponer ciertos motivos de determinados sonidos de los instrumentos de modo progresivo, con la intención de hacer notoria su cualidad tímbrica.

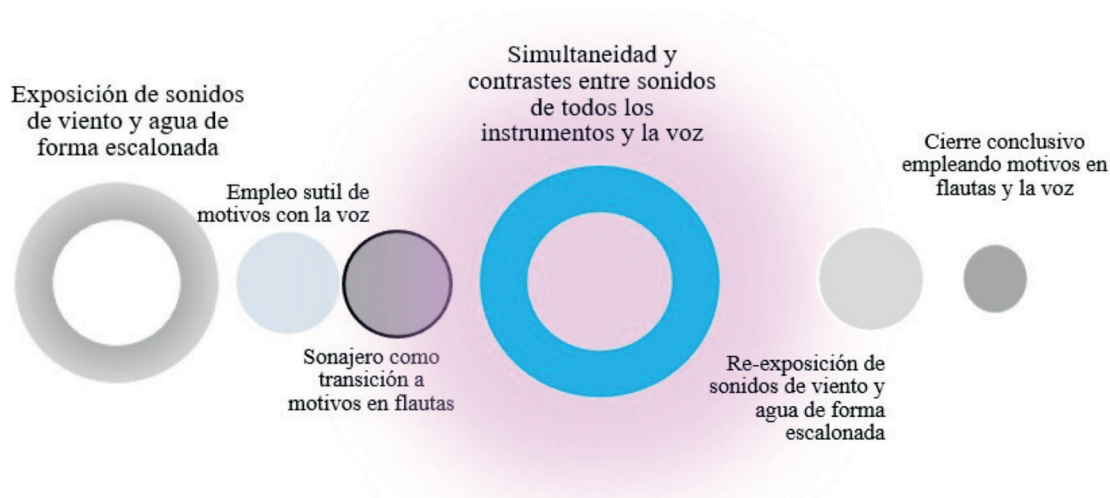
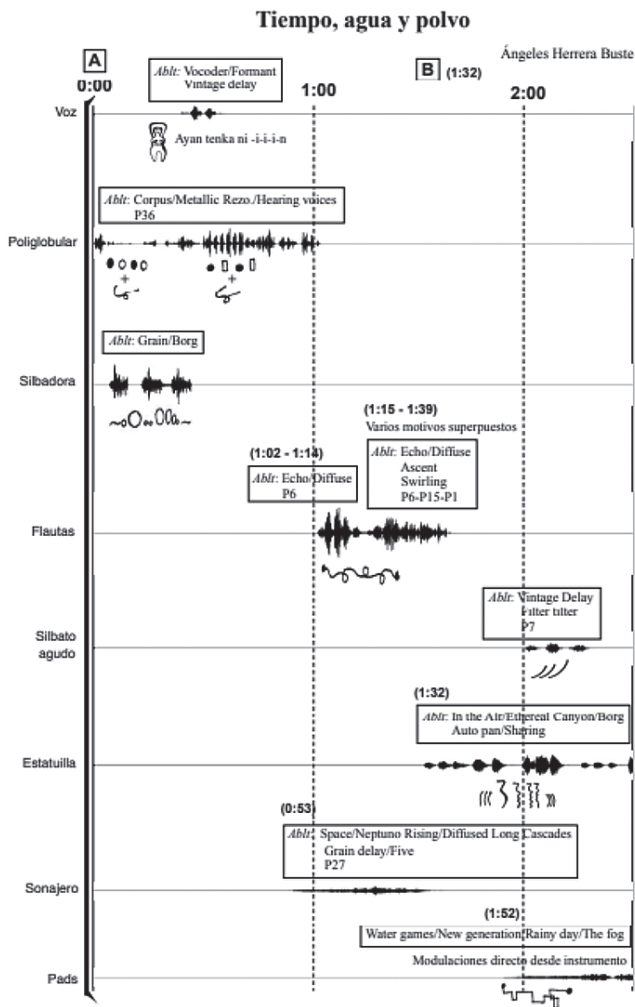


Gráfico 1. Organización de los sonidos en *Tiempo, agua y polvo*.⁴³

A lo largo del proceso de ensamblaje de las muestras y grabaciones se hicieron reajustes en sentido estético. Esto referente a la densidad sonora que implica la simultaneidad y contrastes en la exposición de los instrumentos y la voz empleadas para este tipo de composiciones. Se definió, de este modo, una estructura que los exponía gradualmente hasta llegar a un clímax central de encuentro de varios timbres de los instrumentos empleados además de los motivos interpretados en la voz.

Seguido de este planteamiento general del orden de aparición de los sonidos de los instrumentos y la voz, se detalla mediante una sección del sonograma, cómo los sonidos aparecen de forma progresiva, o en escalonamiento, mostrando sus cualidades tímbricas particulares.



Ejemplo musical 1. Sonograma de *Tiempo, agua y polvo*.⁴⁴

Algunos de los efectos de audio empleados en la composición se orientaron a enfatizar el carácter expresivo de

⁴³ Elaboración propia.

⁴⁴ Elaboración propia.

las muestras o grabaciones, además de estimular las frecuencias agudas de los timbres de los instrumentos de viento mediante el uso de filtros: espacialización, extensión de los sonidos de instrumentos de viento mediante *eco*, *reverb* y *delay*. Respecto a la voz, se enfatizaron los formantes mediante Vocoder, realizando las apariciones de los términos empleados en la pieza. Así también, la granulación se empleó en silbatos ajustando la altura, intercalando en quintas mediante la superposición de ciertas secciones de las grabaciones. Mediante uno de los granuladores empleados, *borg*, se deformaba el timbre de los silbatos, efecto que se aplicaba a una sección final de la grabación/muestra.

En cuanto a los *pads*, se utilizaron: *watergames*, *tric trac*, *frog*, *new generation* y *metallic rain*. Se utilizó el *pitch bend* y control de modulación directo del instrumento, Yamaha PSR-975. Para el ensamblaje de la composición se han asignado colores a los sonidos y a la voz, con el objetivo de mantener un orden ante la cantidad de material que se generaba en el proceso: color amarillo para flautas; verde para silbatos; blanco para poliglobular; morado y gris para *pads*; fucsia y rosa para voces. De esta forma, en la bitácora de trabajo se registran los ajustes realizados en función de estructura, volumen de las muestras y acotaciones bien dirigidas desde la tutoría.

Por otra parte, la escucha relacionada a la composición es un aspecto que, como menciona el académico Norberto Bayo⁴⁵, ubica la composición

en un sitio. ¿Dónde se centra la escucha? A través de esa pregunta se aterriza a mirar con mayor enfoque a dónde se ha dirigido el trabajo compositivo y su resultado.

En este caso, *Tiempo, agua y polvo* adquiere enfoques cualitativos en referencia a aspectos como el académico, nacional y experimental, en referencia al ejercicio de escucha colectiva realizado en sesiones de clase, en donde mediante el intercambio de opiniones se describe la percepción en estos tres enfoques.

Lo referente a lo académico es el mapa sonoro y la investigación abordada para sustentar las composiciones. El nacionalismo surge en el uso de instrumentos precolombinos de arcilla que son propios de Ecuador, mientras que la experimentación es la más imperante a partir de las anteriores; es propiamente la forma misma utilizada en este tipo de composiciones, integrando la variedad de muestras obtenidas, las diferentes gestualidades y tímbricas, y los programas utilizados en las diversas cadenas de procesos generados a partir de la creación.

Conclusiones

Tiempo, agua y polvo es una propuesta sonora que converge entre elementos ancestrales y modernos. Estos aspectos confluyen en armonía y se integran en la forma de estructurar las composiciones y su relativización coherente con la investigación que la sustenta, lo que permite este resultado a partir de los procesos que fueron detallados con anterioridad, cum-

⁴⁵ Norberto Bayo, «Introducción musicológica. A propósito de la composición musical contemporánea: un caso instituyente», en *Poéticas sonoras latinoamericana*, eds. Gandini y Guzmán, 15-22 (Guayaquil: UArtes, 2019).

pliéndose el objetivo general planteado desde el inicio.

La experimentación sonora permite materializar imaginarios compositivos a través de la organización de los sonidos. La creación de un catálogo inicial de muestras permitió comparar las diferentes instancias de creación de la obra. Este se tomó a manera de precomposición, lo cual hizo posible trabajar una narrativa de un modo organizado.

Se han aplicado transformaciones a las muestras y grabaciones empleadas para esta composición, conservando su esencia. Se ha logrado esto mediante la exploración y experimentación dirigidas con parámetros previamente planteados y, en ocasiones, se reajustaron los procesos empleados, la cantidad de instrumentos elegidos, e inclusive la cantidad de muestras que se utilizaron.

Los sonidos de los instrumentos autóctonos que conformaron la composición *Tiempo, agua y polvo* fueron parte del ejercicio de sinergia con medios digitales de transformación del sonido (que fue explorada décadas atrás cuando generó aportes experimentales relevantes). De esta manera, han convergido diversas técnicas de exploración tímbrica, estructuras compositivas mixtas, gestualidad y programas variados con sonidos grabados o producidos con electrónica. Se trabajó en un contexto compositivo estimulando la libertad en el proceso de organización de los sonidos, que es característico en la música acusmática, sumergiendo al oyente en imaginarios sonoros.

Bibliografía

- Bayo, Norberto. «Introducción musicológica. A propósito de la composición musical contemporánea: un caso insustituente». En *Poéticas sonoras latinoamericana*. Gandini y Guzmán (editores), 15–22. Guayaquil: UArtes, 2019.
- Covacevich, Rodrigo. «La música Precolombina puede reaparecer». *Revista Artesanías de América*, n.º 62. (2006): 3, <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/430>
- Dal Farra, Ricardo. «Colección de Música electroacústica latinoamericana (2010)». *Fundación Daniel Langlois*. Publicación en línea: 8, <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=547>
- Dowd, Timothy. «The Sociology of Music». En *21st Century Sociology*. California: SAGE Publications, 2007.
- Gómez Rendón, Jorge. «Deslindes lingüísticos en las tierras bajas del Pacífico ecuatoriano (2010)». *Antropología. Cuadernos de investigación* (julio del 2021): 12, https://www.researchgate.net/publication/269819327_Deslindes_linguisticos_en_las_tierras_bajas_del_Pacifico_ecuatoriano_Primer_parte
- Iglesias Rossi, Alejandro. «Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata». *Revista del Museo de la Plata. Investigaciones de la UNTREF*, volumen 5, n.º 1 (marzo 2021): 383–407, <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/2401>. 2020

Izarra, Adina. «Conversatorio entre realizadoras sonoras en celebración del Día Internacional de la Escucha». Facultad Artes y Humanidades. U. Caldas, 2021. Video en YouTube 1:53:52. Acceso en agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=WND-IZpRKLc&t=2422s>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Ciencia. «Patrimonio cultural inmaterial». En *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>

Pérez de Arce, José. «Flautas arqueológicas del Ecuador». *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 19, n.º 37 (2015): 72, <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador.html>

Ricart, Pau. «Abecedario Tsa'fiki (2016)». Ministerio de Cultura y Patrimonio (abril del 2021): 8, 12, <https://issuu.com/pauricart/docs/abc-ok>

Schumacher, Federico y Claudio Fuentes. «La experiencia de escucha acústica: una propuesta de análisis integrado». *Revista Musical Chilena*, vol. 71 (2017): 110, <https://revista-musicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/46817>

Valdivia, Esteban. «Recorrido sonoro en el Museo Alabado». *El Comercio*, 2017, <https://www.elcomercio.com/tendencias/recorridosonoro-museo-delalabado-instrumentosmusicales-precolombino-muestra.html>

---. «Ecuador tiene riqueza musical prehispánica». *El Comercio*, 2018, <https://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-riqueza-musical-prehispanica-arqueologia.html>

---. «Clases prácticas Taller Cosmo audición del pensamiento musical precolombino». Talleres en línea, 2020.

Zeller, Richard. «Instrumentos y música en la cultura Guangala (1971)». *Ecuador Documents* (marzo 2021): 1-7, <https://dokumen.tips/documents/instrumentos-y-musica-en-la-cultura-guangala-richard-zeller.html>

Referencias artísticas multimedia

Cáceres, María Cristina. «Samay». Pieza acústica para instrumentos de caña y electrónicos publicada en el 2021. Video en YouTube, 2:59. Acceso en marzo del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=UHWuxsFZ8rg>

Dal Farra, Ricardo. «Tierra y Sol». Publicado por el autor y el Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos en 2016. Video en YouTube, 10:16. Acceso en abril del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rSyTTPqylFs>

Flores Días, Daniel. «Runa Fractal II, Camellando Shuk». Álbum Runa Taki, 2020. Video en YouTube. 5:39. Acceso en agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=d7DKWhQk7Do>

Guzmán, Roy. «Axiomas Indígenas». Álbum. Track III, 2020. Video en YouTube, 11:57. Acceso en agosto del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9OX5VxBVbnQ>.

Iglesias Rossi, Alejandro. «Álbum recopilatorio Panorama de la Música Argentina Compositores Nacidos Entre 1959-1964». Spotify.

---. «Como el crepúsculo desapareceremos». Álbum recopilatorio Panorama de la Música Argentina. Compositores Nacidos Entre 1959-1964.

Referencia en Spotify, <https://open.spotify.com/artist/7L3ZZIzhG-SIfG6aZcooLEr>

Maiguashca, Mesías. «Ayayayayay». Música concreta y electrónica, 1971. Video en YouTube, 16:29. Acceso el 16 de abril del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=8oTUPR_Ur-4M&t=594s

Valdivia, Esteban. «Botellas silbato en las cuevas del Ilaló». Sesión realizada en Quito en 2019. Video en YouTube, 11:15. Acceso en marzo del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=oS6V_yJ1LCs

---. «Galería de sonidos, objetos sonoros precolombinos». Documento en Guayaquil en 2017. Video en YouTube, 10:25. Acceso en febrero del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lJNhRyH93Yg&t=8s>

Referencias web de programas aplicados

Programa Ableton
<https://www.ableton.com/>

MAX/MSP (página de descarga)
<https://cycling74.com>

Enlace a las composiciones:
<https://soundcloud.com/luly-21-herrera-buste>

Retrospectiva histórica de la radionovela en Guayaquil

Historical retrospective of the radio soap opera in Guayaquil

Rina Matilde Monserratt Vela Garcés

Investigadora independiente

monvela@hotmail.com

Orcid: 0000-0002-8685-3375

Resumen

La radionovela como producción dramática ha sido constante en la cultura de masas latinoamericana y ha tenido influencia en la construcción de identidades y consolidación de cosmovisiones. Este artículo explora las posibilidades del seriado radial como vehículo para conseguir la restauración, resignificación y recirculación de narrativas de tradición oral, ampliando los alcances de este género radial más allá del campo del entretenimiento. Para ello se recurre a una investigación bibliográfica, etnográfica y cualitativa que persigue la comprensión de los mitos y leyendas recopilados dentro de su contexto original y la posibilidad de su actualización mediante la producción radial, que actúa como catalizador de sus significados dentro de la cultura de masas. Se sugiere realizar más investigaciones que den respuestas técnicas creativas para apoyar la conservación y circulación de nuestros mitos en el contexto de la cultura contemporánea.

Palabras clave: Producción radial, Radiodrama, Tradición oral, Mito, Cultura de masas.

Abstract

Dramatic productions known as radio soap operas and soap operas have been a constant in Latin America's mass culture, influencing identity constructions and worldview consolidation. This article explores radial serial's possibilities as a way to achieve the restoration, resignification, and recirculation of oral tradition narratives, expanding this radial genre scope beyond the show business field. It uses a bibliography, ethnographic and qualitative investigation that seeks to understand myths and legends collected within their original context and the possibility of updates through radial production, acting as a catalyst for their meanings within mass culture. We suggest doing more research that provides creative technical responses to support the conservation and circulation of our myths in a contemporary cultural context.

Keywords: Radial Production, Radio Soap Opera, Oral Tradition, Myths, Mass Culture.

Introducción

El Ecuador entre 1945 y 1960

Ecuador ha atravesado diversas etapas históricas cuyas especificidades han configurado el carácter de la cultura nacional. La sucesión de etapas de bonanza, carencia, auge y crisis han dado el ritmo —no siempre estable— de desarrollo. En la década de los años 40 del siglo XX hubo dos hechos históricos de relevancia: la guerra con el Perú en 1941, ocurrida durante la presidencia de Carlos Alberto Arroyo de Río, que desembocó en la firma del protocolo de Río de Janeiro. Esto significó para nuestro país la pérdida de casi la mitad de su territorio, y la insurrección popular del 28 de mayo de 1944 conocida como «La Gloriosa», reacción de múltiples sectores políticos y populares contra el gobierno de Arroyo, que, a la postre, significaría su salida del poder y el inicio del segundo Velasquismo (1944-1947)¹. Todo esto acompañado por una profunda reforma de las instituciones que incluía una nueva constitución. Este momento de cambios acelerados supuso la aparición de nuevos actores en todos los ámbitos de la vida nacional, políticos, económicos y culturales; al respecto, el historiador Ángel Emilio Hidalgo nos comenta:

...una de las cosas que ocurren es la creación de ciertas instancias democráticas en la sociedad ecuatoriana, por ejemplo, se crea la Casa de la Cultura

¹ José María Velasco Ibarra fue presidente del Ecuador en cinco ocasiones: 1934-1935; 1944-1947; 1952-1956; 1960-1961; 1968-1972. Solo una vez concluyó su mandato. N de A.

Ecuatoriana en 1944, se crea la FEUE², la FESE³, y también se conforma la Federación Ecuatoriana de Indios, adscrita al partido comunista bajo el liderazgo de Dolores Cacuango.⁴

Se trataba, por un lado, de sectores que hasta ese momento habían tenido un papel subordinado, invisibilizado, cuyas realidades no se incluían en el imaginario de la nación y que tentaban por primera vez la representación política de sus intereses, bajo el signo de las ideas socialistas; por el otro, de intelectuales y artistas que ansiaban dar un marco institucional a sus actividades y contar con el mecenazgo del Estado para poder, desde sus respectivos campos de trabajo, emprender la construcción de una «cultura nacional» de cuño «mestizo». Participaron también los sectores tradicionales del poder: burguesías bancarias y comerciales, sobre todo de Guayaquil y Quito, el nascente sector industrial, terratenientes y la Iglesia católica. «La Gloriosa» significó un instante inimaginable y quizás irrepetible de unísono entre actores sociales y políticos disímiles en nuestro país.

No es sorprendente que, tras la caída de Arroyo del Río, considerado el «enemigo común», los consensos hayan desaparecido y las contradicciones aflorado. La administración de Velasco Ibarra pronto se vio asediada por los conflictos entre los ministros que integraban su gabinete. Cada uno pertenecía a las distintas tendencias políticas que lo habían apoyado (desde co-

munistas hasta ultraderechistas) y que defendían agendas irreconciliables. La perspectiva de una Constituyente hacía que cada uno la considerara como la llave para alcanzar sus intereses, en detrimento de los otros actores políticos. Hay que añadir que la economía del país se encontraba en horas bajas por la crisis de las exportaciones cacaoteras y que desde el gobierno no se tomaron acciones oportunas para gestionar este problema. La ciudadanía estaba agobiada por el desempleo y la escasez; a todo ello se sumó una evidente corrupción. El Gobierno cayó en el caos, con manifestaciones en Quito y Guayaquil. Velasco Ibarra fue derrocado el 23 de agosto de 1947.

A pesar de esta atmósfera poco favorable, un año antes del final abrupto del segundo velasquismo, la Constituyente había logrado promulgar una nueva Carta Magna y se establecieron algunas leyes y medidas que fueron de importancia:

- Ley de escalafón y sueldos del magisterio nacional
- Ingreso en la Organización de las Naciones Unidas
- Ley de creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Ley de creación de la Universidad Católica de Quito
- Creación de la Comisión de Tránsito del Ecuador
- Establecimiento y ejecución de un plan vial
- Creación del Tribunal de Garantías Constitucionales
- Creación del Tribunal Supremo Electoral

2 Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador.

3 Federación de Estudiantes Secundarios del Ecuador.

4 Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

Esto sugiere que algunos de los sectores que apoyaron la presidencia de Velasco Ibarra lograron la realización parcial de sus agendas políticas; surge también un mayor control del Estado en varias instancias de la vida pública y una mayor integración del Ecuador en el mundo.⁵ Velasco volvería una vez más al poder en 1952 (tercer Velasquismo, 1952-1956), pero en condiciones muy distintas.

A partir del año 1950, nuestro país vivió lo que hoy se conoce como el «boom bananero». Aunque este cultivo ya era practicado en nuestro medio, es solo a partir de esta década que experimentó un fortalecimiento y expansión extraordinarios, al punto de convertirse en el principal producto de exportación ecuatoriano. Este auge, paralelo al declive de las plantaciones centroamericanas causado por plagas, posibilitó un gran repunte de nuestra economía, semejante al que años atrás había producido el cacao; con esto, según Fernando Carvajal, el Ecuador «...consolida su tradicional modelo primario exportador»⁶.

Esta bonanza fue administrada por el gobierno de Galo Plaza Lasso (1948-1952), sucesor y rival político de Velasco Ibarra, bajo los nuevos cauces institucionales creados en la década anterior:

El auge de la economía bananera se dinamiza en medio de un ambiente institucional distinto. Se acepta la planificación como instrumento para un crecimiento ordenado, una mayor intervención de Estado para armonizar

los intereses de los grupos de poder en juego, y se recurre con frecuencia a la ideología del desarrollo elaborada por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).⁷

Se estrenaba en el país una nueva forma de administración, con una inserción agresiva del Ecuador en los mercados mundiales y un ajuste de la economía local a las exigencias de estos. Se afianzan los vínculos económicos y políticos con los Estados Unidos. Fernando Carvajal afirma que entre los cambios más significativos estuvieron la ampliación de la frontera agrícola en la Costa, que era donde se cultivaba el banano, no solo en grandes haciendas, sino también en medianas y pequeñas propiedades; la contratación de jornaleros bajo esquemas salariales capitalistas; el crecimiento de pequeñas ciudades costeñas como Machala y Quevedo, y también de Santo Domingo, con fuertes lazos comerciales con otras provincias de la región litoral, lo que la convertían en el eje de los intercambios con la región interandina. Se desarrollan más los puertos, lo que robustece a las ciudades portuarias, especialmente Guayaquil, aunque también a Manta y Machala (Puerto Bolívar). Este auge implica también el surgimiento de plazas laborales que motivan la migración interna Sierra-Costa⁸.

Además, este autor resalta un detalle muy significativo:

La gran empresa, extranjera y nacional, si bien adquiere algunas grandes propiedades para la producción, se

⁵ Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*, tomo VI (Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1994), 422.

⁶ Fernando Carvajal, *Ecuador, la evolución de su economía 1950-2008, Estado del país, informe cero, Ecuador 1950-2010* (Quito: Flacso y otras, 2011), 95.

⁷ Carvajal, *Ecuador, la evolución...*, 95.

⁸ Carvajal, *Ecuador, la evolución...*, 95.

concentra en la comercialización de la fruta, logra su control monopólico, y por esa vía accede a la mayor parte de la renta generada. Entre la United Fruit y la Standard Fruit, empresas estadounidenses, y la Exportadora Bananera Noboa, nacional, concentran más del 50 % de las exportaciones, y no más de ocho empresas controlan el 90 %.⁹

Otros cambios importantes fueron el abandono del sistema de huasipungos en las haciendas de la Sierra y la reconversión de muchas de ellas en industrias agropecuarias; la reforma agraria de 1964 que desarticula los latifundios entregando tierras improductivas al campesinado; la dotación de créditos mediante el recién creado Banco de Fomento y la colonización del Oriente, sobre todo con pobladores de la Sierra, mayoritariamente campesinos que habían llegado tarde al reparto de tierras. Todo ello con la intención de poner las capacidades productivas del país en la línea de una producción agrícola capitalista concentrada en el monocultivo de exportación y no en la atención al mercado interno.

Es importante puntualizar que todos estos cambios económicos a los que este autor alude —crecimiento de ciudades pequeñas, movimientos migratorios internos, obras de infraestructura vial que facilitan acceso y comunicación a lugares alejados, aparición de relaciones salariales en el trabajo agrícola, etc.— tienen su correlato social y cultural en el surgimiento paulatino del fenómeno de lo urbano y su oposición a lo rural, en la implantación de un impulso

modernizador que responde a un ideal «desarrollista».

El *boom* del banano entra en su ocaso a inicios de los 60, principalmente por la recuperación de las plantaciones de Centroamérica que generó una sobreoferta de la fruta. Esto ocasionó un nuevo periodo de inestabilidad política, con un derrocamiento más de Velasco Ibarra, quien había vuelto a ganar las elecciones en 1960. Su vicepresidente Carlos Julio Arosemena asumió con la intención de culminar el periodo, pero esto no fue posible y se impuso una nueva dictadura militar en 1963. Sin embargo, los cambios suscitados en nuestra sociedad por esta etapa fueron permanentes, sobre todo en el espacio de las costumbres y la cultura.

Quizás una de las frases más reveladoras acerca de la cultura en el Ecuador es la pronunciada por el Gral. Guillermo Rodríguez Lara, gobernante *de facto* (1972-1976), y recogida por Fernando Tinajero: «Todos nos hacemos blancos cuando aceptamos los retos de la cultura nacional»¹⁰. En sí, este reto no es otra cosa que el intento —la mayoría de las veces fallido— de conciliar elementos heterogéneos en un todo orgánico y dotado de eficacia simbólica, que pueda servir de base para una identidad nacional. Este intento:

[...] estuvo atravesado por la línea de pensamiento que giraba en torno a la construcción de una cultura nacional mestiza, es decir, lo que prevalecía era la idea de que el indígena o el afrodescendiente a la larga tenían

⁹ Carvajal, Ecuador, la evolución..., 95.

¹⁰ Fernando Tinajero, *Políticas culturales del Estado (1944-2010)*, *Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010* (Quito: Flacso y otras, 2011), 37.

que incorporarse a los imaginarios y a las formas de representación del mestizaje.¹¹

Esta manera de concebir el mestizaje provocó contradicciones que, según Tinajero, han dado origen a lo que él llama «ideología de la cultura nacional», que postulaba la existencia de un pueblo y una cultura totalmente unitarios, cohesionados, que habrían surgido de ese vínculo cultural y biológico formado de manera natural e inapelable por el ya citado mestizaje.

[...] cumplía por lo tanto la función de toda ideología: justificaba un orden social, prestaba los fundamentos para legitimar un orden político o su cuestionamiento, creaba un referente moral para la cultura cívica; en una palabra, buscaba dar consistencia histórica a un Estado Nacional apoyado en el imaginario de una pretendida identidad.

La «cultura nacional» era un asunto de importancia ontológica en la cual interviene el Estado bajo la forma de políticas culturales. Esto se hace especialmente cierto en la década de los 40 con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), que tanto Tinajero como Hidalgo coinciden en señalar como el epicentro de los esfuerzos de creación de una cultura nacional mestiza al calor de la ya mencionada ideología. No es extraño que esto suceda en un momento histórico de gran conmoción nacional como lo fue la guerra con Perú (1941) y la gran pérdida territorial

que ella significó; una nación en crisis necesitaba autoafirmarse.

Sin embargo, esta proclamación de un mestizaje unificador no fue suficiente para silenciar las peculiaridades de las culturas subordinadas y ocultar la situación de multiculturalidad que ocurre en el país; multiculturalidad que evidencia, así mismo, multiplicidad de identidades. En ese momento el discurso se trasladó de la consolidación de la identidad nacional a la lucha por la justicia social —concebida desde una posición política de izquierdas—, en la que la cultura y el arte podían y debían ser una herramienta. Una vez más la Casa de la Cultura es protagonista, con su proceso de restauración en 1966, a manos de los autodenominados «iconoclastas»:

A la política de la salvación del pueblo por la cultura sucedió entonces la política de servicio a este mismo pueblo mediante la cultura, pasando de la concepción de la cultura como panacea a la concepción de la cultura como herramienta, y los intelectuales, que se habían considerado a sí mismos como guías y conductores del pueblo, se vieron de pronto reducidos a la condición de intérpretes de la voluntad popular, cuando no a la de sus meros portavoces.¹²

En años más recientes, el abordaje de la cultura como herramienta política ha sido dejado de lado en pro de lo que Tinajero llama una actualización de la vieja «ideología de la cultura nacional» bajo un nuevo precepto: la recuperación de la memoria. En este camino marchan

¹¹ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

¹² Tinajero, *Políticas culturales...*, 35.

todos los intentos de recopilación, clasificación e interpretación del patrimonio cultural, de especial manera el intangible, y una ampliación del concepto de «cultura» a otros ámbitos del quehacer humano y no solo al ejercicio de las artes o el pensamiento académico. En la época a la que se refiere nuestro estudio, sin embargo, esto estaba lejos aún de suceder y tanto los mitos y leyendas populares como el quehacer radial eran poco o nada considerados dentro del discurso oficial de la cultura que sucedía al interior de las instituciones dedicadas a ese campo, a pesar del mucho valor que tienen como experiencias culturales y comunicativas.

De radio y radiodramas

Para mediados de la década del 40 la radio era ya una vieja conocida en nuestro país. El pionero de esta actividad fue el riobambeño Carlos Cordovez Borja, que funda la radio El Prado, en su ciudad natal, el 13 de junio de 1929.¹³

Cordovez Borja era hijo de una acaudalada familia, lo que le había permitido una educación importante; se graduó como ingeniero eléctrico en la universidad de Yale en 1910 y, de regreso a Riobamba, en un primer momento se dedicó al negocio de su familia que era una fábrica textil. Con suficientes conocimientos y recursos económicos para construir su propio transmisor, decide incursionar en la radiodifusión, y su primer paso fue fundar un club de aficionados a la radio:

En 1924 Carlos Cordovez fundó un club de radio aficionados integrado entre otros por Rafael Müller, Luis Avilés, Leonardo Ponce, el telegrafista Domínguez y el Jesuita Carlos Almeida, este último, rector y profesor de física del colegio San Felipe, de esa ciudad.¹⁴

Es interesante destacar la composición de este grupo de pioneros, pertenecientes a los sectores altos y medios de la sociedad —uno de ellos de ascendencia alemana—, así como la presencia de un clérigo jesuita. Esto da cuenta de las inquietudes científicas y culturales de estos sectores, que años más tarde cristalizarían en el ideal «desarrollista» propio del *boom* bananero. También nos pone sobre la pista de cómo se realizó la selección de los mensajes que serían emitidos a través del nuevo medio.

Tras la creación de la radio El Prado, muchas otras afloraron en el país, entre ellas:

RADIO	CIUDAD	AÑO
Radio HC1DR	Quito	1929
Radio HC2JBS	Guayaquil	1930
Radio HCJB	Quito	1931
Radio Bolívar	Quito	1933
HC2RL, Quinta Piedad	Guayaquil	1933
Radio El Palomar	Quito	1934
HC2ET, El Telégrafo	Guayaquil	1935
HC2ROZ, Radio Ortiz	Guayaquil	1935
HC2AW, Ondas del Pacífico	Guayaquil	1938
Radio Quito	Quito	1940

Tabla 1. Emisoras de radio en Quito y Guayaquil hasta 1940¹⁵

13 Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano* (Quito, Abya Yala, 1997), 94.

14 Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, 93.
15 Fuente: elaboración propia a partir de Rodríguez Álvarez y Gaona Sánchez.

Algunas de ellas estuvieron al aire poco tiempo, otras perduraron por décadas y algunas, como Ondas del Pacífico, El Telégrafo y HCJB, han llegado hasta nuestros días. La programación de estas emisoras se componía de música nacional, cantada en vivo por intérpretes importantes de la época, música clásica, programas religiosos, programas culturales y, hacia finales de los 40 e inicios de los 50, radiodramas.

Los primeros programas radiales de género dramático tuvieron lugar en Quito. Esto se debió a que en dicha ciudad había ya un importante desarrollo de la actividad teatral que, como tantas otras cosas, creció en los primeros años del siglo XX al amparo de la bonanza cacaotera. El fin de esta etapa económica y la crisis mundial posterior a 1929 afectaron también el mundo del teatro. Viéndose en el desempleo, muchos actores volvieron sus ojos a la radio como un nuevo y posible campo de trabajo. Lo primero que intentaron fue recrear radialmente las funciones teatrales, es decir, recurrieron al radioteatro como género. Así, obras de dramaturgos europeos famosos, más que nada españoles, fueron representadas con una respuesta bastante positiva por parte del público, pero no fue sino hasta el arribo de la radionovela, a finales de los 40, que el género dramático radial alcanzó aceptación masiva.¹⁶ Al principio se importaban libretos, que eran adaptados al entorno local, pero pronto surgieron producciones nacionales. Al respecto, la investiga-

dora María José Rodríguez nos informa que este auge de la radionovela en nuestra capital ocurrió en las décadas de los 40 y 50 con historias importadas de Cuba y México. Comenta que esos argumentos eran vendidos «al peso», curiosa forma de comercialización quizás atribuible a la escasa o ninguna legislación en derechos de autor existente entonces, que hacía del peso de los folios y no de las historias en sí, la unidad de valor para su venta. Una vez que una radio compraba «varios kilos» de radionovelas, las historias eran leídas por productores y directores, a fin de seleccionar las más apropiadas para el medio; a esto seguía la adaptación por parte de los escritores que incluía cambios de locación, y la selección del elenco.

Así, por ejemplo, la radionovela original de Félix Caignet, *El derecho de nacer*—uno de los mayores éxitos radiales de esa época—, transcurría en Cuba, país natal del autor, pero su acción fue adaptada al entorno de los países en los que se transmitió, sin que eso perjudique su popularidad, más bien la incrementó.

[Se cumplía] una de las cualidades fundamentales del género dramático: la cercanía o familiaridad que el producto debe guardar con los radioescuchas para que se involucren en la trama y la sintonicen. Esta cercanía estaría dada por la interpretación de los personajes, lenguaje específico, acentos, sonidos, etc.¹⁷

Los radiodramas fueron también pioneros en materia de Foley, pues el

¹⁶ María José Rodríguez Alvares, *La representación de la ciudad a través del radio drama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)* (Quito: Facultad latinoamericana de ciencias sociales, 2014), 88.

¹⁷ Rodríguez Alvares, *La representación...*, 87-88.

entorno sonoro que acompañaba a la historia era recreado en vivo, en la misma radio. Pronto se sintió la necesidad de una formación que permitiera enfrentar las complejidades técnicas e interpretativas del nuevo medio, y es de esta forma que Hugo Vernel organiza un taller de formación radioteatral al que acuden actores y actrices, narradores, libretistas, radiotécnicos y sonidistas. Otros nombres destacados como productores y guionistas de radionovelas originales fueron Antonio Lujan y Edmundo Rosero, vinculados a Radio Bolívar.¹⁸

En Guayaquil, el auge de las radionovelas ocurrió en los años 50, con libretos extranjeros, pero también con mucha presencia de producción original. Hubo muchos espacios destinados al género dramático, pero quizás el más significativo de todos fue la novela *Camay*, emitida en Radio América y auspiciada por el jabón de tocador del mismo nombre, que fue líder en sintonía. Por este espacio circularon historias tanto nacionales como importadas y fue tal su éxito que pronto el competidor de *Camay*, jabón Palmolive, hizo lo propio, surgiendo *La novela Palmolive*, en Radio Atalaya.¹⁹ Al igual que en Quito, los involucrados en estos dramas radiales eran gente del medio teatral que había descubierto en la radio una oportunidad laboral nueva y prometedora. A continuación, los nombres de algunos de estos espacios, personas y producciones:

RADIO	ESPACIO RADIAL
Radio El Telégrafo	El teatro del hogar
Radio América	La novela Camay
Radio CRE Satelital	La novela de la tarde y la novela del hogar
Radio El Mundo	La novela en su hogar
Radio Bolívar	La novela Pepsi Cola
Radio Atalaya	La novela Palmolive y la novela Colgate

Tabla 2. Espacios radiales dedicados al radiodrama en Guayaquil en los 50 y 60.²⁰

ACTORES Y ACTRICES	LIBRETISTAS Y DIRECTORES
Delia Garcés Paquita Ocaña Concha Pascual Victoria Rivera Meche Mendoza Fanny Moncayo Elsy Vidal Aurelio Tovar Luis Patiño Carlos Cortez Antonio Hanna Leonel Sarmiento Jorge Velasco Arturo Cajamarca Lucho Gálvez Germán Cobos Jimmy Burby Ramón Arias Lola Álvarez Manuel Cabrera Miguel Elizalde Ralph del Campo David Ledesma Sara Nelly de Lamas Chicho Parra	Manuel Ocaña Leonel Sarmiento Hugo Vernel Pepe Guerra Rodrigo de Triana ²¹

Tabla 3. Elenco, libretistas y directores de radio dramas en Guayaquil en los 50 y 60.²²

18 Rodríguez Alvares, *La representación...*, 90–91.
19 Edward Gaona Sánchez, *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia un cartografía del radio drama en Guayaquil* (Guayaquil: Universidad Católica de Guayaquil, 2016), 60.

20 Fuente: elaboración propia a partir de Gaona Sánchez.
21 Seudónimo usado por el escritor, folclorista y director de radiodramas Rodrigo Chávez González.
22 Elaboración propia a partir de Gaona Sánchez y entrevistas realizadas por la autora a Andreé Valverde y Sonia Manzano, noviembre de 2020.

Algunas producciones:

- *El enemigo*
- *El derecho de nacer*
- *El color de mi madre*
- *Renzo el Gitano*
- *Corona de lágrimas*
- *El sol sale para todos*
- *Sangre y arena*
- *Incomprensión*
- *Una ventana en el camino*
- *El pescador de estrellas*
- *Los sembradores*
- *Drácula*
- *Estampas montubias*
- *Más allá del silencio*
- *Una mujer inolvidable*
- *La mentira*
- *La mujer del odio*
- *Tú eres mi destino*
- *Águilas frente al sol*
- *Sergio Bernal acusa*
- *El precio de un pecado*
- *Paraíso maldito*
- *La estirpe de Caín*
- *El pasado manda*
- *Los miserables*
- *Otro hombre en su vida*
- *El calvario de una madre*
- *Yo no creo en los hombres*²³

²³ Gaona Sánchez, *Radio drama...*, 62.

Por estos títulos es fácil deducir que se trataba en su mayoría de melodramas²⁴ y estarían destinados principalmente a un público femenino específico: las amas de casa. Sin embargo, detrás de su aparente frivolidad, estas narraciones disimulaban otros mensajes. Según Ángel Emilio Hidalgo, estos relatos donde casi siempre ocurría la reivindicación y movilidad social del personaje protagónico:

[...] de alguna manera representan una forma de pensar y una aspiración de las clases medias, respondiendo a procesos de modernización capitalista que, de alguna manera, se ven reflejados o tienen su correlato en estas historias de las clases medias que se convierten en un espejo de la sociedad urbana-mestiza de estos años.²⁵

Por nuestra parte, añadimos que expresan el espacio social asignado a la mujer por el pensamiento dominante en la época. Nos arriesgamos también a plantear que la naciente sociedad urbana de entonces encontró en los radio-dramas el sustituto de los relatos míticos de tradición oral que poblaban su pasado rural reciente; fue una forma de abrirse a nuevos mitos (los que producía la urbanidad).

Mitos, leyendas y creación de la identidad colectiva

En este punto de nuestra investigación es importante reflexionar acerca de la naturaleza de los mitos y las leyendas.

²⁴ La excepción fue el espacio *Ronda la guardia*, dedicado a la dramatización de hechos de crónica roja.

²⁵ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

¿A qué llamamos así? Es importante esclarecer conceptos y para ello vamos a recurrir a un autor clásico en el campo de la antropología, Lewis Spence, quien nos dice:

Un mito es una explicación de las acciones de un ser sobrenatural, usualmente expresada en términos de pensamiento primitivo. Es un intento de explicar la relación del hombre con el universo, y tiene, para quienes lo vuelven a contar, un valor predominantemente religioso; o puede haber surgido para "explicar" la existencia de cierta organización social, una costumbre o la peculiaridad de un ambiente.²⁶

Mientras que una leyenda es «...un relato, generalmente de sitios reales, frecuentemente (aunque no necesariamente) de personas reales, transmitidos por la "tradición"». ²⁷

Lewis Spence estudia, a principios del siglo XX, pueblos y comunidades que él considera «primitivos», desde una óptica claramente eurocentrista, sin embargo, muchas de sus definiciones y clasificaciones son útiles para el abordaje teórico de estos fenómenos. Una de las cosas que señala como características del pensamiento mágico que sustenta al mito es la identificación entre las cualidades humanas (la voluntad, el pensamiento, la consciencia, el habla, etc.) y la naturaleza, que él llama «animismo». Mediante el animismo cada elemento de la naturaleza (el río, las montañas, los árboles, el trueno, etc.) adquieren personificación, es decir, se

vuelven personajes y así pueden participar en las narraciones míticas. Esta personificación y esta participación de las fuerzas naturales dentro de los mitos proveían a los pueblos antiguos de un espacio posible de negociación con ellas, con el fin de conjurarlas y apaciguarlas, asegurando simbólicamente la supervivencia de la comunidad. Lewis Spence encuentra en esto el origen de las prácticas mágicas y religiosas. Las herramientas materiales de estas prácticas fueron el fetiche y el tótem.

El fetiche, está «...muy estrechamente relacionado y coincidiendo con el animismo, no distinguiéndose claramente de él... se aplica a cualquier objeto, grande o pequeño, natural o artificial, que se considera que tiene consciencia, voluntad y cualidades sobrenaturales, especialmente poderes mágicos»²⁸. Se trata de un dispositivo que sirve para alojar el «alma» que el animismo ha concedido a los fenómenos de la naturaleza, y este alojamiento otorga un poder o un control sobre dichos fenómenos en el ritual. En este punto es importante distinguir entre un espíritu fetichista y un dios. Nos advierte Spence: «La diferencia básica entre el fetichismo y el dios es que mientras que el dios es el patrono y es invocado por rezos, el fetiche es un espíritu sirviente a un dueño individual o tribu»²⁹. Se considera al fetichismo anterior a la religión, habiéndose dado, en el transcurso del tiempo, el desplazamiento del poder de quienes invocan (los «invocantes») a las entidades invocadas.

El tótem, que Spence señala como posterior a la aparición de la religión, es

²⁶ Lewis Spence, *Introducción a la mitología* (Madrid: Adimat, 2012), 12.
²⁷ Spence, *Introducción a la mitología*, 12.

²⁸ Spence, *Introducción a la mitología*, 12.
²⁹ Spence, *Introducción a la mitología*, 27.

un objeto representativo de una relación o pacto que los pueblos antiguos establecían entre algún elemento de la naturaleza, previamente personificado por el animismo, y su comunidad. Lo más interesante de la relación aquí planteada es que dotaba de identidad al grupo.

El tótem es un animal, planta u objeto inanimado conectado tradicionalmente con un cierto grupo social que toma su nombre del tótem o lo usa como un símbolo. Las personas que componen ese grupo creen ser descendientes del animal o planta tótem o esta vinculadas a él. Hay un lazo mágico-religioso entre el animal tótem y ellos mismos y los miembros de la comunidad de la cual el tótem es patrono no pueden comerlo a no ser en una forma ceremonial y en estaciones establecidas.³⁰

Finalmente, Spence nos aporta una clasificación de los mitos que atiende básicamente a su función hermenéutica y ontológica. Así, los mitos pueden ser: sobre el origen del mundo, sobre el origen del hombre, sobre el origen de las artes de la vida, mitos del sol y de la luna, mitos de la muerte, mitos del robo del fuego, mitos de los héroes, mitos acerca de un tabú, mitos de las bestias, mitos de los viajes a través del inframundo, mitos que cuentan costumbres o ritos.

Apropiaciones

Pero ¿qué pasa cuando los mitos, perdurando en el tiempo, se enfrentan a un cambio de contexto? ¿Qué sucede si el contexto histórico-social en que una

narración mítica se gestó cambia en virtud de una inevitable evolución? ¿Cómo se adapta el mito a estas circunstancias? Ya el propio Lewis Spence reflexionaba al respecto y señalaba que los mitos se convertían en cuentos folclóricos que no son otra cosa sino «...el mito separado de su lugar primitivo. Se han convertido en parte de la vida de la gente, independientemente de su forma y objetos primarios y en un sentido diferente»³¹. Es decir, reformulación de intenciones y sentidos, replanteamiento de modos de representación y, de esta forma, acceso a nuevos significados. Pone como ejemplo el mito del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, que en sus inicios habría sido la historia de varias deidades celtas, pero, luego de la cristianización de Gran Bretaña, devinieron en caballeros andantes, constituyendo una de las narraciones más populares en la Inglaterra de hoy. Aquí aparece, entonces, un proceso de apropiación del material mítico por parte de la sociedad, que ha sufrido cambios y, a su vez, modifica las historias para que puedan seguir siendo funcionales en su misión de generar sentido dentro de una comunidad.

En América Latina estos procesos de apropiación y transformación de mitos y leyendas han sido constantes y, muchas veces, orientados a la formación de identidades nacionales, entendidas desde el punto de vista de los sectores dominantes. Al respecto Álvaro Fernández Bravo nos dice que «[...] Fueron justamente las literaturas nacionales y el aparato crítico que acompañó su emergencia a partir del Romanticismo [...] los encargados de encontrar

³⁰ Spence, *Introducción a la mitología*, 31.

³¹ Spence, *Introducción a la mitología*, 243.

en la literatura folclórica pruebas de la existencia de antecedentes para la nacionalidad»³². Para ello atribuyeron a estas narraciones tradicionales fechas anteriores a las de su real aparición, en un afán nacionalista y divisionista.

El autor, que trabaja dentro del campo de la literatura, se refiere puntualmente a las antologías de relatos de tradición oral que solían editarse durante finales del siglo XIX y principios del XX en varias naciones del cono sur, que, a su criterio, no estuvieron exentas de mixtificaciones. La primera de ellas fue forzar a la oralidad a asumir un formato escrito para el que no está hecha.³³

Además, al intentar transformar a estas narrativas orales en sustento de identidades nacionales tajantemente diferenciadas, los escritores, estudiosos y folcloristas encontraron una significativa discrepancia entre las fronteras oficiales de sus respectivos países y las de las comunidades aborígenes creadoras de esos mitos, mucho más imprecisas y del todo diferentes a aquellas:

De cualquier modo, la comprobación de esas leyendas compartidas desalienta cualquier recorte nacional restrictivo y pone de relieve la inoperancia de las fronteras nacionales para abordar las leyendas y los cuentos populares sudamericanos. Se trata por el contrario de mundos en común, que reflejan formas de vida (humana y no humana) y hablan por tanto de un territorio simbólico extendido, poroso, dinámico y poblado de enigmas.³⁴

Para superar este obstáculo y lograr convertirlas de todas maneras en base o por lo menos antecedente de la identidad de la nación, Fernández Bravo nos cuenta que recurrieron a la filología, clasificando las historias por la lengua aborígena a la que originalmente pertenecían, aunque al final fueran editadas en español. Comprobamos que, como advierte Fernando Tinajero, las contradicciones inherentes a la intención de configurar una identidad nacional «mestiza» también ocurrieron aquí.

Otro problema que enfrentaron fue el de la autoría, ya que los mitos mantienen una dinámica de repetición y cambio que es inherente a su conservación. Esta dinámica hace imposible determinar cuál es la historia «original» en ellos, más bien se comportan como un tema con variaciones, de creación comunitaria que pone en crisis «...la soberanía del autor o propietario»³⁵.

En suma, lo que estos estudiosos, escritores y folcloristas experimentaban no era otra cosa que las dificultades de la apropiación, tanto más profundas cuanto más disímiles son los contextos de origen y asimilación de un mito, o cuanto menos apropiado es el dispositivo utilizado en la tarea. En el caso presente, al traducir las historias aborígenes y fijarlas por escrito, se las privaba de su vitalidad, de su posibilidad de cambios, de su dinamismo, pero se las dejaba en condiciones de circular en un nuevo contexto social donde adquirirían otro sentido: ser precursoras de identidades nacionales. Eso nos lleva a la conclusión de que todo proceso de apropiación de un mito implica un «recorte» del mismo, con el fin de adaptar-

32 Álvaro Fernández Bravo, *Mitos y leyendas de Sudamérica* (Buenos Aires: La marca editora, 2015), 7.

33 Fernández Bravo, *Mitos y leyendas...*, 8.

34 Fernández Bravo, *Mitos y leyendas...*, 9.

35 Fernández Bravo, *Mitos y leyendas...*, 4.

lo a las necesidades del nuevo contexto sociocultural en el que circulará y que esta operación en sí misma es ya una resignificación, por lo tanto, el dispositivo utilizado para realizarla tiene gran influencia en el nuevo sentido que se le quiere otorgar; una cosa es utilizar los recursos de la literatura, otra es utilizar los recursos de la radio.

Mito, cultura de masas y radiodrama

Es oportuno ahora reflexionar brevemente acerca de la presencia y el papel del mito en la cultura de masas, de los mecanismos con los que esta cuenta para la apropiación y actualización de mitos antiguos y la generación de nuevos. Antes que nada, es necesario intentar una aproximación al problema de la cultura de masas que es muy amplio, muy discutido y sobre el cual no existen todavía (y probablemente jamás lleguen a existir) conclusiones definitivas.

Lo primero que podemos decir es que la cultura de masas surge a raíz de que se establecen los medios de comunicación masiva. Esto nos remonta a la invención misma de la imprenta y el surgimiento concomitante de la prensa escrita y la industria editorial, de gran impacto en su momento. Continúa con el surgimiento de la grabación de sonido, la radio, el cine y la televisión a partir de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, es decir, ya en el contexto de relaciones capitalistas que articulan industrias en torno a estas invenciones. El resultado de todo ello ha sido una difusión sin precedentes de lo que hoy llamamos «bienes culturales», productos de naturaleza muy heterogé-

nea, cuya valoración en el campo de lo estético ha generado polémica.

Según Umberto Eco, existen dos maneras de acercarse a la cultura de masas; una es la que, desde una perspectiva hostil, la considera «anticultura» y opina que se trata de «...el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura [...] no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis»³⁶; y la otra, optimista y favorable, que afirma que democratiza la circulación y consumo de los bienes culturales y hace posible que estemos «...viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura “popular”»³⁷. Estas posiciones encontradas resaltan esa dualidad que los bienes culturales adquieren al difundirse y/o surgir mediante los medios de masas: son a la vez arte y producto, quedando para la discusión cuál de los dos factores predominaría en cada caso puntual. Esa fricción entre las exigencias estéticas y las exigencias del mercado marcará el proceso de creación y consumo de tales bienes en el contexto de la cultura de masas.

Sin embargo, hay un aspecto en que la cultura de masas se asemeja a las que la precedieron: la presencia del mito y su uso como motor de significados. Al respecto, y analizando específicamente el caso del cómic, Umberto Eco nos dice:

La civilización de masas nos ofrece un evidente ejemplo de mitificación en la producción de los *mass media*

36 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1968), 30.

37 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 30.

y muy especialmente en la industria del *comic strip*, los tebeos [...] con ello asistimos a la coparticipación popular en el repertorio mitológico claramente instituido desde lo alto, creado por una industria periodística, y por otra parte especialmente sensible a los humores del propio público, de cuyos gustos y demandas depende.³⁸

Aparece aquí nuevamente, en un contexto capitalista mediado por la oferta y la demanda, la vieja participación colectiva en la construcción del mito, más presente que nunca en los tiempos actuales donde el Internet (suma realización de los *mass media*) permite al público un mecanismo de influencia inmediato y poderoso: la interactividad.

Eco analiza cómo los cómics están realizados con procedimientos que se encuentran a medio camino entre la narrativa oral de las sociedades antiguas donde «el público no pretendía que se le contara nada nuevo, sino la grata narración de un mito, recorriendo su desarrollo ya conocido»³⁹ y la narrativa de la novela romántica donde «el interés principal del lector se basa en lo imprevisible de aquello que va a suceder y, en consecuencia, en la inventiva de la trama, que ocupa un papel de primera magnitud»⁴⁰. Así, los personajes de cómic ostentan esa fijeza e inmovilidad, esa grandeza propia del arquetipo mítico, que hace posible que encarnen determinadas aspiraciones colectivas, y a la vez se desenvuelven en un universo de situaciones repentinas, aunque pre-visibles, nuevas pero análogas a otras ya sucedidas. De este modo concilian en

un solo cuerpo ambas formas de narrar: la mítica y la novelesca. Se trata, según Eco, del «placer de la no-historia... Un placer en el que la distracción consiste en el rechazo del desarrollo de los acontecimientos, en un sustraernos a la tensión pasado-presente-futuro para retirarnos a un instante, amado precisamente por su repetición»⁴¹.

Para Eco, esta forma de narrar, esquemática e iterativa,⁴² es propia de la narrativa popular y, a parte de los cómics, común a otros productos de la cultura de masas, como las series de televisión, las novelas detectivescas, las películas de acción. En esta línea se inscriben los *happy endings* y el hecho de que el héroe siempre resulte victorioso en sus confrontaciones con los malos. En su decir:

El gusto por el esquema iterativo se presenta, pues, como un gusto por la redundancia. El hambre de narrativa de entretenimiento, basada en estos mecanismos, es un hambre de redundancia. Bajo este aspecto, la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de la redundancia.⁴³

Fácil es reconocer aquí la estructura del mito actualizada y amoldada a las necesidades de hoy.

Trasladando nuestras reflexiones a América Latina, nos encontramos con el melodrama⁴⁴ sustentado en el mito⁴⁵ y expresado en dos productos de la cul-

38 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 268.

39 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 268.

40 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 268.

41 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 289-290.

42 Iterativo, va: adj. Que se repite. Que indica repetición. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española (RAE).

43 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 290-291.

44 Melodrama, m. Obra teatral, literaria, cinematográfica o radiofónica en la que se acentúan los aspectos patéticos y sentimentales. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española (RAE).

45 Los más usuales son: el mito de Cenicienta, el mito del Conde de Montecristo, el mito de Absalón.

tura de masas que nos resultan muy familiares: la telenovela y la radionovela.

José Ignacio Cabrujas advierte las bases míticas de la telenovela, y de manera similar a lo que Eco manifiesta sobre los héroes de cómics y las narraciones iterativas, sostiene:

El mito apela a la verdad, no se refiere a sentimientos que no conocemos, estos son siempre los mismos, pero magnificados. Por eso la gente va al teatro, al cine y ve las telenovelas, porque quiere ver la vida magnificada, la vida más grande de lo que es, más intensa, más complicada, más fuerte, más terrible y cómica.⁴⁶

En otras palabras, el público quiere sentir y vivir la resignificación de la cotidianidad que la estructura mítica puede ofrecer. En términos de apropiación y actualización, este autor nos deja claro que las posibilidades están abiertas para los nuevos recursos y formatos implícitos en la cultura de masas, ya que los mitos, «aunque hayan sido temas de obras literarias, estas no los agotan, y las posibilidades originarias permanecen frescas a disposición de cualquiera con suficiente talento e imaginación para descubrirlas y realizarlas en imágenes y sonidos»⁴⁷. Pone como ejemplo de su afirmación al musical *West Side Story*, reelaboración de *Romeo y Julieta*, en el contexto de Nueva York.

La adaptación,⁴⁸ la reelaboración⁴⁹ y el cambio de formato⁵⁰ serían los re-

ursos de los que la cultura de masas se sirve para la apropiación de mitos, su resignificación y su puesta en juego en nuevos contextos, todo ello generalmente dentro del marco del *show business*. En lo que atañe a la telenovela, Cabrujas lo expresa así:

¿Qué es la telenovela?, es un show, ¡es el espectáculo del sentimiento! Por eso debe apoyarse en los mitos, observando los mitos que están sucediendo y fabricándose en la sociedad. Los personajes que encarnan esos mitos son el paradigma de lo que la gente corriente es apenas una caricatura.⁵¹

Lo más interesante de esta afirmación es que pone de relieve no solo el potencial de apropiación, sino también de generación de estructuras míticas que poseen los *mass media*, el poder que tienen de producir y a la vez dar testimonio de lo que en este campo sucede dentro de una sociedad. También podríamos añadir el potencial de trasvasar estas estructuras míticas de una sociedad a otra.⁵²

Ya en el ámbito de nuestro país y haciendo referencia a la etapa histórica de nuestra investigación (1945-1960), tenemos en la irrupción de la radio un buen ejemplo de lo arriba expresado. Ángel Emilio Hidalgo nos dice que «la radio va a llegar paulatinamente a los más inusitados e inimaginados rincones y de esa manera va a invadir todo ese entorno sociocultural propio de las culturas tradicionales»⁵³, establecien-

46 José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela* (Caracas: Escuela de escritores, 2015), 29.

47 Cabrujas, *Y Latinoamérica...*, 30.

48 Misma historia repetida con unos pocos cambios, generalmente de locación. Ej.: El derecho de nacer.

49 Las bases de la historia son las mismas, pero hay cambios en los personajes (nombres, adición o supresión de personajes), la locación e inclusive la trama. Ej.: el ya citado *West Side Story*.

50 Ej.: una novela que se transforma en película, una obra de teatro que se transforma en serie de televisión, etc.

51 Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, 31.

52 Citaremos como ejemplo el mito del *Héroe norteamericano* presente en muchas producciones audiovisuales de ese país, de gran influencia a nivel mundial.

53 Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

do una tensión entre viejos y nuevos referentes y creando cambios de gran importancia a nivel simbólico, al ser vehículo de difusión de los contenidos culturales que se creaban en países más desarrollados, anglosajones y latinos: música, modas y radiodramas.

Nos sentimos en capacidad de afirmar que todo lo que Cabrujas observa acerca de la telenovela es aplicable también a su antecesora, la radionovela; ella también es constructora de arquetipos de interpretación del mundo y en un primer momento su función en la época estudiada fue abolir el mundo simbólico rural en favor de otro, de naturaleza urbana, que representaba la modernización del país. Lo hizo mediante el melodrama, que privilegia la aventura individual de los personajes, su vida íntima, frente a la narración fantástica presente en los mitos locales, y asimilable a un concepto comunitario del mundo. Consideramos de interés proponer un «segundo momento» para el radiodrama, convirtiéndolo en vehículo para la restauración, resignificación y recirculación de la mitología rural ecuatoriana en el actual contexto de la cultura de masas.

El radiodrama como género radial

Por radiodrama entendemos «una ficción en radio» que cuenta con «la presencia de una estructura narrativa (introducción-nudo-desenlace), un conflicto, personajes, acciones, escenas. Y todo ello expresado con sonidos»⁵⁴.

⁵⁴ Francisco Godines Galay, «Revisando el radiodrama en la actualidad», *Comunicación y medios*, n.º 31 (2015): 134-135.

Lo primero que debemos puntualizar es que el radiodrama es un «género de géneros», es decir, un paraguas bajo el que se abrigan varios tipos de creación dramática. Mario Kaplún distingue tres: unitario, seriado y radionovela. El radiodrama *unitario* se caracteriza por presentar una acción única que empieza y concluye en la misma emisión; es semejante a una obra teatral. Sus personajes y trama no tienen continuidad, es una pieza independiente.

El *seriado radial* es un radiodrama que se expresa en capítulos. Cada capítulo tiene una trama independiente que empieza y concluye en él, por lo tanto, su comprensión no está supeditada a haber escuchado la entrega anterior. A pesar de no tener continuidad dramática, el seriado radial sí la tiene de personajes, ya que cuenta con un núcleo fijo de ellos que es lo que le da unidad. Otra forma en que este género consigue esa unidad es mediante la presencia de una temática constante que atañe a todos los capítulos. Por ejemplo, un seriado radial de terror.

La *radionovela* es un radiodrama entregado por capítulos, con continuidad dramática y de personajes. Eso hace necesario que, para comprenderla haya que escuchar todas o casi todas sus entregas, pues son interdependientes. Generalmente están dedicadas a historias de tipo romántico. Estos distintos tipos de radiodrama comparten los mismos elementos constitutivos: trama o argumento, narrador, personajes, diseño sonoro y música.

La trama o argumento se expresa como narración y como dramatizado. Lo primero está a cargo del narrador, por lo general omnisciente, pues sabe

todo sobre los hechos y personajes, el cómo, cuándo y dónde, aspectos físicos, motivaciones, pensamientos, etc. Lo segundo corre por cuenta de los personajes que, con su interpretación actoral, tono de voz, pausas, inflexiones, comunican no solo el texto, sino también las emociones de su papel.

El diseño sonoro y la música, más que complementos son herramientas de primer orden para la construcción dramática ya que «los sonidos nos ayudarán a que el oyente “vea” con su imaginación lo que deseamos describir; la música, a que sienta las emociones que tratamos de comunicarle»⁵⁵. Deben ser elaborados con el fin de «contar» la historia; deben ser funcional a ella. Teniendo en cuenta esta clasificación, características y elementos, sabremos qué decisiones de producción tomar en cada instante para realizar un radiodrama.

El seriado radial como soporte narrativo para el mito

Como ya lo habíamos observado al estimar el papel de la radio y de los radiodramas en el periodo de nuestro estudio (1945-1960), ambos fueron el medio por el que llegaron a nuestro país nuevos referentes culturales que impulsaron cambios. Estos cambios, que se asumieron como modernización y progreso, estuvieron ligados a la idea del abandono de lo rural y la asimilación a lo urbano.

En este contexto, las radionovelas —el género radiodramático más influ-

yente— estuvieron encargadas de difundir un nuevo tipo de narrativa, que desplazó poco a poco a las de tradición oral; en su primer momento, fueron el recurso para la introducción de nuevos mitos en nuestra sociedad en desmedro de los mitos locales.

Proponemos en esta investigación el ejercicio de un «segundo momento» para el radiodrama, convirtiéndolo en vehículo para la restauración, resignificación y recirculación de la mitología rural ecuatoriana en el actual contexto de la cultura de masas. Nuestro esfuerzo no se inscribe dentro del «rescate de la memoria» planteado por lo que Fernando Tinajero llama «ideología de la cultura nacional», en lugar de ello planteamos al género radial dramático como dispositivo eficiente para lograr la transmisión de estos mitos de «oralidad a oralidad» gracias al sustento de la tecnología, visto que tanto las narraciones tradicionales como el medio radial trabajan con la misma materia prima: la palabra. Escogemos para esta labor el seriado radial, pues este género permite el abordaje de distintas historias en sendos capítulos bajo un paraguas común, no obstante, utilizaremos algunos de los recursos del melodrama presentes en la radionovela.

Varias son las razones que nos hacen estimar ese género radial dramático como conveniente para este propósito: el bajo costo de producción en comparación con el audiovisual; la facilidad de distribución por varias vías, tanto las transmisiones de radio tradicionales cuanto los recursos del Internet; la posibilidad de un desarrollo más intenso del diseño sonoro, la banda sonora y el Foley para contar una historia en au-

⁵⁵ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio* (Quito: Ediciones CIESPAL, 1999), 197.

sencia de imagen, construyendo lo que Orson Welles llamó «una película para ciegos»; la posibilidad de involucrar a la comunidad en las producciones, pues admiten más fácilmente la presencia de actores naturales, entre otras.

Tenemos evidencia de antecedentes, dentro y fuera del Ecuador, de este tipo de trabajo; equipos de creadores que han realizado radiodramas encaminados a perpetuar leyendas, mitos, costumbres ancestrales e inclusive biografías de personajes históricos.

Estampas montubias

Estampas montubias fue el nombre de un espacio radial que se transmitió en Radio Atalaya, en la ciudad de Guayaquil, durante la década del 50 y parte de los años 60. Este espacio era dirigido y producido por el historiador, periodista, escritor y folclorista Rodrigo Chávez González (Guayaquil, 26 de enero de 1908-24 de mayo de 1981) también conocido con el seudónimo de Rodrigo de Triana. Se trataba de la dramatización de costumbres y leyendas montubias que Chávez González investigaba y posteriormente difundía a través de la radio. Contó con la participación de actores como Arturo Cajamarca, Lucho Gálvez, Meche Mendoza, Germán Cobos y Jimmy Burby.⁵⁶

Chávez González fue un destacado intelectual porteño que inició su carrera en el periodismo escribiendo en los diarios *El Guante* y *El Telégrafo*, en este último mantuvo la columna titulada «A través de mi lupa» por varios años. Su familia era de tendencia libe-

ral, por lo tanto, después de la caída de Eloy Alfaro (1912) sufrieron de persecución y tuvieron que abandonar Guayaquil, dirigiéndose primero a Daule y posteriormente a Catarama, provincia de Los Ríos, donde pasa gran parte de su infancia, retornando finalmente a su ciudad natal. Esta larga estadía en dos sitios rurales de la Costa, lo puso en contacto con la cultura montubia de la que luego se transformaría en investigador, defensor y promotor. Su óptica era liberal y nacionalista por lo que tuvo diferencias significativas con otros intelectuales guayaquileños, de ideología marxista, especialmente los escritores del Grupo de los cinco o Grupo de Guayaquil⁵⁷ a los que reclamaba la mixtificación de la identidad cultural montubia en pro de la ideología. Asimismo, tuvo controversias con sectores de la derecha porteña que reusaban identificarse con esas raíces culturales. Otro de sus conflictos fue con intelectuales de la ciudad de Quito por considerar que su visión del país invisibilizaba las particularidades regionales. En su columna de diario *El Telégrafo* escribió: «El país andino nos veía indios, sin litoral, sin etnicidades regionales, sin procesos simbólicos ni referentes socioculturales». Se aprecian aquí las dificultades propias de lo que Fernando Tinajero llama la «ideología de la cultura nacional», que entiende al mestizaje como un hecho monolítico y unificador, visión inexacta desafiada por voces como Chávez González que enarbolaba la bandera de la identidad regional.

⁵⁶ Entrevista a Andreé Valverde.

⁵⁷ Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco.

Chávez González consiguió oficializar la Fiesta Nacional del Montubio en 1926 y continuó por muchos años realizando sus labores de historiador e investigador del folclor del Litoral, en este contexto, como ya referimos, realizó la producción de estos radiodramas dedicados al tema. Nada de eso se ha conservado, pues los radiodramas de esa época no se grababan, sino que eran emitidos en vivo, lo que nos priva de su conocimiento y análisis.

Cabeza de Vaca: las vidas de Alvar Núñez

Esta producción española narra la vida del conquistador Alvar Núñez Cabeza de Vaca y fue realizada en 1992 por el equipo de Radio Nacional de España; estuvo producida y dirigida por Federico Volpini, quien además escribió los guiones.

Miguel Ángel Ortiz Sobrino nos cuenta los pormenores de este radiodrama⁵⁸ que constó de cuatro episodios de una hora basados en el libro *Naufragios* y en comentarios escritos por el propio personaje histórico. Además, pone a disposición tres fragmentos de este, que podemos analizar. Son los siguientes:

- La muerte de la madre de Alvar Núñez
- La tía de Alvar decide que él y su hermano vivan con otros parientes
- El viaje de Alvar a la casa de esos parientes

⁵⁸ Ortiz Sobrino, M. A y F. Volpini Sisó, «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo», en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (2017), 17.

La muerte de la madre de Alvar Núñez

Descripción pormenorizada del hecho. Se nos presenta a Alvar de niño siendo llevado por el mayordomo ante el lecho de su madre agonizante. En el cuarto se encuentran ya su hermano, dos curas que rezan, el ama de llaves y dos criadas que atienden a la moribunda; más criados entran y salen de la habitación agitadamente. En una pared se encuentra un retrato de don Pedro de Vera, antepasado de Alvar, que a ratos parece cobrar vida y mirarlo. Cuando la madre exhala el último aliento los niños son sacados del cuarto.

Narrador: lleva el peso de la escena; su lenguaje es profundamente descriptivo; se trata de un narrador omnisciente que nos da a conocer no solo el aspecto de la habitación y de las personas que allí se encuentran, sino también el mundo interior del personaje nos comunica el temor y el dolor que siente el niño a enfrentarse a esa terrible situación. Es muy interesante y vivida la descripción que hace del retrato de don Pedro de Vera y el efecto que produce en Alvar. El lenguaje es muy apropiado para generar imágenes en la mente del oyente y está muy bien locutado.

Personajes: el narrador nos describe quiénes son, pero no existen diálogos, los sacerdotes, que son los únicos que hablan, simplemente rezan; los demás revelan su presencia a través de suspiros y sollozos, de manera que pueden considerarse más bien parte del diseño sonoro.

Diseño sonoro: austero pero eficiente. Consiste en pasos que se dirigen en distintas direcciones, sollozos, suspiros y un sonido de puerta que se cierra hacia el final.

Banda sonora: hace su entrada en el momento en que el narrador describe el retrato de don Pedro de Vera y se mantiene hasta el final. Es música de estilo renacentista que ayuda a generar imágenes de época en la mente del oyente (casa, mobiliario, vestuario, etc.). Está ejecutada con cuerdas y vientos madera, hay una viola solista.

La tía de Alvar decide que él y su hermano vivan con otros parientes

Doña Juana, tía de Alvar, comunica a su criado Martín que ha decidido enviar a los huérfanos con sus parientes, los duques de Medina Sidonia. Alega que es lo mejor para la educación y bienestar de ellos y le informa que él los acompañará. Solo hay diálogo en el audio, sin narrador, diseño sonoro o música. La interpretación de los actores y el manejo de su voz es lo principal. Los sentimientos de tristeza ante la separación dan a entender más de lo que dicen las líneas, ponen al descubierto un subtexto: la dama y su criado son amantes.

Viaje de Alvar a casa de esos parientes

Se inicia el viaje. Alvar junto a su hermano Juan y su criado Martín abandonan el pueblo en un carruaje. Es de noche. Mientras avanzan se les cruza en el camino una caravana de carretones, animales de granja y personas a pie, lo que los obliga a detenerse para darles paso. Uno de los viajeros se acerca al carruaje a pedir algo de comida, pues son pobres y están pasando hambre, además llevan a una mujer enferma. El cochero le traslada la petición a Martín quien les da un odre de vino, una pieza

de pan y unos chorizos. Termina de pasar la caravana y retoman el viaje.

Narrador: lenguaje descriptivo. Nos presenta la noche despejada, estrellada y con luna llena, y los viajeros que se cruzan con el coche de los protagonistas. Describe físicamente al hombre que se acerca a pedir comida.

Personajes: a partir de allí entra el diálogo de los personajes: el cochero, el viajero y Martín. Alvar y su hermano también tienen pequeñas participaciones. La conversación no es nada especial, pero sí los diversos planos sonoros que se manejan, realizados con reverberación, ecualización y compresión. Se da la impresión de que hay voces fuera del coche y otras dentro. El punto de escucha cambia; en un primer momento es el viajero, su voz suena en primer plano y la del cochero un poco más lejana, la voz de Martín se escucha en tercer plano y con corte de agudos dando la sensación de encapsulamiento, pues él va dentro del coche. Luego, el punto de escucha cambia al interior del coche, específicamente a Alvar, que se ha despertado y pregunta lo que pasa, a lo que su hermano responde en voz baja que no es nada y que vuelva adormir: ellos dos están en primer plano, Martín y el cochero en segundo, y el viajero en tercer plano. Al siguiente momento todo cambia y el punto de escucha vuelve al viajero que se despide de ellos agradecido mientras el coche se aleja. Las voces del cochero y de Martín vuelven a estar en segundo y tercer plano respectivamente y con el mismo tratamiento de antes.

Diseño sonoro: un diseño sonoro muy complejo compuesto por los siguientes sonidos: canto de grillo; ca-

rruaje tirado por caballos rodando; vacas; patos, gallinas; ganado caminando; carruaje tirado por caballos deteniéndose; pasos rápidos; puerta de carruaje abriendo y cerrando. El canto de los grillos está al centro en primer plano y el carruaje tirado por caballos se acerca desde la derecha pasando de segundo a primer plano hasta ubicarse en el centro, entonces se escucha el carruaje detenerse. Un poco antes se ha escuchado la vaca a la izquierda en tercer plano, los patos un poco menos a la izquierda en segundo plano y las gallinas casi al centro en el mismo plano. A partir de aquí se escucha el sonido de ganado caminando hasta el final, en tercer plano y en estéreo. La puerta de carruaje abriendo y cerrando está ubicada al centro y cambia de plano sonoro según sea el punto de escucha. No hay banda sonora.

Estas dos producciones son ejemplos claros de la utilización del seriado radial para la puesta en circulación de mitos y leyendas en la cultura de masas; de la primera solo tenemos referencias, ya que se realizó en vivo, pero nos queda clara la intención de su productor y sobre todo que estuvo precedida de un estudio minucioso y serio de la cultura montubia a la que hacía referencia. La segunda sí nos da audios que analizar, en los que podemos observar las herramientas de producción y su manejo para contar una historia. Todos los elementos de la producción trabajan de manera sinérgica para crear una atmósfera o un universo narrativo. Con estos antecedentes en mente hemos emprendido la producción de nuestro seriado radial.

Conclusiones

Como hemos visto, el periodo de nuestro estudio (1945-1960) estuvo marcado por gran agitación política, altibajos económicos y cambios culturales; principalmente el surgimiento de un sector oficial de la cultura (Casa de la Cultura Ecuatoriana) que generó de inmediato la presencia de una periferia cultural donde fueron ubicados los medios y productos (radio y radiodramas) de la naciente cultura urbana y de masas en Ecuador. Indicamos también cómo los mitos y leyendas son neurálgicos para la creación de la identidad colectiva de los pueblos y cómo, lejos de ser fenómenos estáticos, cambian junto con la evolución de las sociedades. Estos cambios se dan mediante estrategias de apropiación ejecutadas por esas mismas sociedades que requieren adaptarlos a sus nuevas necesidades de sentido. Es también frecuente la sustitución de aquellos que ya se agotaron por mitos nuevos y en no pocas ocasiones, el retorno de antiguos mitos.

En el ámbito de la cultura de masas esos procesos pasan por productos culturales como por ejemplo los radiodramas. Describimos también las características más importantes del género radiodramático y todo producto destinado a difundirse en radio y señalamos algunas técnicas de escritura de guiones (Syd Field) y dirección de actores (John Cassavetes) que, a pesar de provenir del cine, pueden ser adaptadas a las necesidades de la radio. Enunciamos también nuestra propuesta de utilizar el radio drama y sus recursos para traer a cuenta nue-

vamente dos mitos de nuestro litoral (*La dama de la canoa* y *El velorio*) y expusimos, de manera pormenorizada, dos antecedentes que demuestran que esa propuesta es viable. Describimos además el proceso de producción en todas sus etapas.

La radio es el medio masivo tradicional que con más éxito se ha vinculado a los nuevos medios —al Internet—, haciendo de las plataformas en línea un elemento más de su escena, uno más de sus recursos de transmisión, como de suyo lo han sido las ondas hertzianas. Esto lo ha hecho de una manera más completa y temprana que otros medios tradicionales, yendo más allá del *streaming* y llegando inclusive a realizar un *crossover* total al mundo virtual. La penetración de la radio ha aumentado con esta asociación a Internet y, por lo tanto, es un medio ventajoso para que cualquier producto radial, transformado en podcasts, alcance gran difusión. El radiodrama, entonces, se ha transformado en un producto con un gran potencial de oyentes, prometedor para difundir cualquier mensaje, también los que pretendemos en esta tesis. Otra ventaja la encontramos en los tiempos y costos de producción mucho menores en comparación al audiovisual.

No podemos aquilatar apropiadamente en este instante la importancia y el impacto a nivel social y cultural de la restauración, la resignificación y la puesta en escena de los dos mitos costeños que son objeto de este trabajo. Tampoco es un esfuerzo que no haya sido ya abordado por otras personas antes y ahora. Pensamos que nuestro trabajo simplemente se inscribe dentro

de ese conjunto de estrategias a las que antes aludíamos, con la que una sociedad se encarga de procesar mitos propios y ajenos en el afán de construirse a sí misma. Desde esa perspectiva, esperamos que sea útil.

Deseamos destacar, además, el beneficio que la producción de radiodramas puede tener en el mundo del audio, al potencializar campos como la banda y el diseño sonoros, que comúnmente se asocian al cine donde, de alguna manera, están supeditados a la imagen. En un radiodrama, es la imagen la que surge de los elementos antes mencionados, dándoles una autonomía e importancia superiores que pueden incidir positivamente en su mayor desarrollo.

No queremos dejar pasar la oportunidad para sugerir que se realicen más trabajos de investigación en cuanto a la radio en nuestro país; su historia, pioneros, productos y técnicas en gran medida están por descubrirse.

Finalmente, deseo reflexionar acerca de lo que significó para mí hacer este trabajo en compañía de personas de la tercera edad y durante la pandemia de COVID-19. Este momento tan difícil nos ha enseñado que como individuos somos frágiles y perecederos, pero como comunidad somos permanentes, siempre y cuando no se interrumpan los procesos que construyen y constituyen nuestra cultura. El deseo de dejar un legado que pude observar en cada uno de ellos me afirma en esta convicción y me reconforta saber que este trabajo ha sido la vía que les ha permitido hacerlo. Más allá de lo que pueda pasar, su mensaje está grabado y permanecerá.

Bibliografía

- Avilés Pino, Efrén. *Enciclopedia del Ecuador*, <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/rodrigo-chavez-gonzalez/>
- Cabrujas, José Ignacio. *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Escuela de escritores, 2015.
- Carvajal, Fernando. *Ecuador, La evolución de su economía 1950-2008, Estado del país, informe cero, Ecuador 1950-2010*. Quito: Flacso y otras, 2011.
- Combariza Castañeda, Angélica, et al. *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo cortometraje de ficción*. Bogotá: Universidad Agustiniana, Facultad de Arte, 2018.
- Cuberos Gómez, Alejandra. *La realidad humana a través de la improvisación en John Cassavetes*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- «Grandes plumas: Rodrigo Chávez Gonzáles». Hemeroteca *El Telégrafo*, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/hemeroteca/1/grandes-plumas-rodrigo-chavez-gonzalez-folklorista-ecuador>
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1968.
- Fernández Bravo, Álvaro. *Mitos y leyendas de Sudamérica*. Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Field, Syd. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. Nueva York: Bantam Dell, 2005.
- Gaona Sánchez, Edward. *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia una cartografía del radio drama en Guayaquil*. Guayaquil: Universidad Católica de Guayaquil, 2016.
- Godines Galay, Francisco. «Revisando el radio drama en la actualidad». *Comunicación y medio*, Instituto de la comunicación y la imagen, ICEI, Universidad de Chile, n.º 31 (2015).
- Kaplún, Mario. *Producción de programas de radio*. Quito: Ediciones CIESPAL, 1999.
- Ordóñez Iturralde, Wilman. «Rodrigo Chávez Gonzáles (Rodrigo de Triana. Guayaquil, 1908-1981): La construcción de un pensamiento regional». *Revista Palabra en pie*, <http://www.palabraenpie.org/wilman-ordonez-iturralde-y-lo-montuvio-/312-rodrigo-chavez-gonzalez-rodrigo-de-triana-guayaquil-1908-1981-la-construccion-de-un-pensamiento-regional.html>
- Ortiz Sobrino, Miguel Ángel y Federico Volpini Sisó. «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo». *Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 17 (2017).
- Pérez Pimentel, Rodolfo. *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Guayaquil: Imprenta de la Universidad de Guayaquil, 1994.
- Pro Meneses, Alejandro. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya Yala, 1997.
- Rodríguez Alvares, María José. *La representación de la ciudad a través del radio drama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2014.
- Spence, Lewis. *Introducción a la Mitología*. Madrid: Adimat, 2012.
- Tinajero, Fernando. *Políticas culturales del Estado (1944-2010), Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010*. Quito: Flacso y otras, 2011.

Entrevistas

- André Valverde, noviembre de 2020
- Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020
- Sonia Manzano, noviembre de 2020.

Uncertainty Aproximación analítica a la obra de Edward Simon

Uncertainty Analytical approach to the work of Edward Simon

Pablo Alberto Gil Rodulfo
Director y fundador de Raices Jazz Orchestra
raicesjazzorchestrarjo@gmail.com
Orcid: 0000-0002-5394-5994

Resumen

El compositor, arreglista y pianista venezolano-estadounidense Edward Simon (1969) es un exponente del jazz contemporáneo de alto nivel, y el estudio de su obra ofrece una perspectiva de los múltiples recursos rítmicos, armónicos y melódicos presentes en dicho estilo. Este artículo contiene el análisis de *Uncertainty*, seleccionado entre sus solos improvisados. Además, se ha elaborado un marco referencial sobre la relación entre los conceptos de composición e improvisación. En las conclusiones se evidencia la importancia del trabajo de superposición métrica de Simon, tanto en la composición como en los solos y su preocupación por el ritmo desde diversos puntos de vista. Se observa también su gusto por instrumentaciones no tradicionales, así como la influencia de géneros de la música popular venezolana y caribeña, música académica del siglo XX, música brasileña y las diferentes corrientes del jazz en su obra.

Palabras claves: Análisis musical, jazz contemporáneo, improvisación, *Uncertainty*, Edward Simon.

Abstract

Venezuelan American composer, arranger, and pianist Edward Simon (1969) is an exponent of world class contemporary jazz, and the study of his work offers a perspective of the multiple rhythmic, harmonic, and melodic resources present in this music. This article features the analysis of *Uncertainty*, chosen between his improvised solos. Additionally, a reference framework has been developed on the relationship between the concepts of composition and improvisation. The conclusions show the importance of Simon's metric superimpositions work, both as a composer and improviser, and his interest in rhythm from various points of view. His taste for non-traditional instrumentation can be observed, as well as the influence of various genres of Venezuelan and Caribbean popular music, academic music of the 20th century, Brazilian music and the different currents of jazz in his work.

Keywords: Musical analysis, contemporary jazz, improvisation, *Uncertainty*, Edward Simon.

Introducción

Edward Simon (1969) es considerado por la crítica especializada como uno de los pianistas y compositores más destacados de la escena del *jazz* contemporáneo. Su interpretación se caracteriza por el lirismo y manejo original de la armonía, su sonido delicado y un sentido rítmico firme le permite desenvolverse en géneros, métricas y tempos diversos. Simon es heredero de diversas tradiciones importantes, entre las que cabe mencionar el *latin-jazz*, pues Irakere ha sido una de sus primeras influencias; la música clásica, en la que obtuvo un entrenamiento importante como intérprete del piano; el *jazz* en sus diversas tradiciones y estilos, ya que tiene al trompetista Miles Davis, y a los pianistas Bill Evans, Keith Jarrett, Phineas Newborn, Herbie Hancock, entre otros, como modelos o precursores; y la música académica contemporánea, pues se declara admirador de compositores minimalistas como Phillip Glass y Steve Reich, entre otros, y esta influencia se manifiesta en sus composiciones.

A pesar del creciente prestigio internacional que ha obtenido Simon en su carrera desde finales de la década de los 80, su trabajo ha sido poco difundido en Latinoamérica. Simon pertenece a un grupo selecto de músicos de *jazz* de nacionalidad venezolana que ocupan un espacio importante en la escena internacional de este estilo, entre ellos los también pianistas Otmaro Ruiz (1964) y Luis Perdomo (1971). Al igual que otros músicos de origen latinoamericano, como el pianista panameño Danilo Pérez, el saxofonista puertorriqueño David Sánchez o el saxofonista

puertorriqueño Miguel Zenón. Simon ha producido una música que mezcla sus raíces latinoamericanas con un profundo conocimiento del *jazz* contemporáneo. Sin embargo, hasta ahora no se ha realizado una investigación de envergadura sobre él, aunque se han encontrado entrevistas y artículos cortos publicados en revistas especializadas como *Downbeat*.

Este trabajo explora los recursos utilizados en el *jazz* de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, enfocándose en el estudio de la obra *Uncertainty*, del pianista, compositor y arreglista venezolano-estadounidense Edward Simon. La condición múltiple de los trabajos de Simon permite que su análisis cubra dos de las tres facetas más importantes de un músico de *jazz*: como intérprete y, por lo tanto, improvisador y creador de música nueva o inédita; y como cultor de un material preexistente, que adapta a través de la práctica del arreglo a una estética personal. Esta condición permite observar cómo se relacionan entre sí estos aspectos.

La idea de emprender este estudio basándose en la obra de Edward Simon nace de la admiración del investigador por su trabajo como miembro de la agrupación del trompetista y compositor norteamericano Terence Blanchard, como *sideman* de muchos importantes músicos de *jazz* contemporáneo, y como líder de su propia propuesta musical.

Simon es un artista que ha realizado la mayor parte de su trabajo entre la década de 1990 y lo que va del siglo XXI. Utiliza los recursos de mayor actualidad para componer e improvisar dentro del

jazz, y al mismo tiempo conoce el legado de la generación anterior de músicos. Vale la pena destacar su originalidad: Simon ha logrado un sonido característico, y una manera de improvisar que le ha permitido ser reconocible dentro del paisaje *jazzístico* contemporáneo.

Hay una relación histórica importante entre improvisación y composición en la música clásica o académica, que posteriormente se ha manifestado en el *jazz* y otras músicas cercanas a este estilo, tales como el *blues*, el *funk*, el *rock* y diversas formas de lo que hoy se llama *World Music* o músicas del mundo. La improvisación puede sugerir caminos para la creación, además de revelar elementos técnicos instrumentales que pueden ser útiles al componer, bien sea incorporando la improvisación dentro de composiciones escritas o predeterminadas, o desarrollando los caminos que esta sugiere.

El trabajo de Edward Simon ofrece una perspectiva contemporánea de los procesos creativos pertinentes a los dos campos de interés del investigador. Se procedió a una investigación biográfica, se seleccionó el material a estudiar y se diseñó un marco teórico y metodológico apropiado para la investigación. Posteriormente, se transcribió el material, y se procedió a su análisis, con el que se obtuvieron las conclusiones de este estudio.

En función de establecer los recursos que utiliza Simon en sus procesos de composición e improvisación, se diseñaron dos procedimientos distintos de acuerdo con el material a estudiar. Debido a la amplitud del trabajo necesario para transcribir los solos y analizar las obras, el investigador decidió

limitar el repertorio a una composición, *Uncertainty*. En el caso de la composición, se planificó un análisis del *score*, comparándolo con la grabación para establecer si hay diferencias importantes entre las versiones escritas y las grabadas, y sacando conclusiones separadas que fueron desembocando en conclusiones generales. Por otro lado, para proceder al estudio de las improvisaciones fue preciso transcribirlas para continuar con su análisis.

El artista facilitó al investigador los *scores* originales, en su versión digital como archivos del programa de edición de partituras Finale, y archivos PDF del programa Adobe Acrobat Reader. El audio de las grabaciones proviene de grabaciones comercialmente disponibles de su trabajo. La composición analizada ha sido grabada una vez por Edward Simon; por lo tanto, no se plantea el problema de la selección de la versión grabada.

Por otro lado, para el análisis de la improvisación, el investigador realizó la transcripción y el análisis del solo improvisado de Edward Simon. El proceso de transcripción del solo se limitó a las líneas melódicas tocadas por la mano derecha, pues son indispensables al momento de establecer los recursos o procedimientos de la improvisación, ya que la mano izquierda está fundamentalmente dedicada al acompañamiento. Tampoco se transcribieron articulaciones ni matices, pues se trata de explorar esencialmente los recursos para la improvisación desde el punto de vista del contenido rítmico, armónico y melódico.

El análisis de la obra y el solo se realizaron con base en las transcrip-

ciones seleccionadas, se procuró encontrar los puntos en común entre las secciones, e interpretando el material desde la agrupación por escalas, arpeggios o modos de los que proviene, y avanzando en la hipótesis sobre las estrategias de escogencia de notas. Para el análisis armónico se utilizó el cifrado de uso corriente dentro del *jazz* y la música popular. Cuando se hace referencia a una nota aislada se define por su nombre (do, sol#, la bemol) pero dentro del contexto armónico se utilizan mayúsculas con el sistema anglosajón (A, B, C, D, E, F, G en vez de la, si, do, re, mi, fa, sol).

Por otro lado, está la creación de grupos de subdivisiones rítmicas opuestos a la métrica, o a la subdivisión natural de esta métrica. Este procedimiento es una estrategia de superposición métrica. Crea grupos impares si la métrica tiene subdivisión par. En cuanto a los recursos atípicos de orquestación o instrumentación, se observa el uso de instrumentos en roles distintos a los tradicionales.

El minimalismo es una influencia que destaca. Se observa el uso de contornos sencillos que se modifican de manera gradual, al pasar por diferentes armonías, o que generan tensión rítmica y en el uso de armonías cercanas que tienen varias notas en común. También el uso de las raíces nacionales como un elemento que ayuda a definir la obra de un artista, y da los ejemplos de Bartók y de la música popular brasileña.

Simon considera al intérprete a la hora de componer, aspira a que sus obras sean un «vehículo de improvisación» viable y que haya un sentido lúdico, un placer de tocar las piezas.

Asimismo, considera deseable que una composición tenga un carácter *self contained* en términos de su conformación como ente melodía-progresión armónica, como en temas de Wayne Shorter. También, desde el punto de vista formal, halla elementos de simetría en sus composiciones. Parece tener una relación ambivalente con esta característica de su trabajo, pues al mismo tiempo que la detecta y menciona, dice querer romper con ella. En cuanto a la improvisación, la define en un momento como crear motivos sobre la progresión armónica. Menciona el uso de *devices* (recursos, estrategias) en la improvisación, similares a los que usa para componer.

La obra de Edward Simon: conceptos preliminares

Para analizar la obra de Edward Simon se deben definir algunos términos de uso indispensable, y establecer relaciones entre ellos. Esto se aplica a varios conceptos musicales de índole general que presentan algún grado de cercanía, y que por lo tanto pueden resultar de uso confuso, tales como arreglo y composición, o composición e improvisación. También es necesario definir cómo se aplican estos conceptos al *jazz*, y clarificar algunos conceptos específicos relacionados con el *jazz* y su práctica.

Hemos de entender por composición «la actividad o proceso de crear música, y el producto de dicha actividad». Se aplica a obras musicales que se pueden reconocer en sus diferentes ejecuciones, y a la acción de crear obras nuevas. Tanto la interpretación como

la creación de composiciones en este sentido restringido se distinguen de la improvisación en los aspectos decisivos de composición que ocurren durante la ejecución. La distinción reside en lo que se espera de los ejecutantes en varias situaciones y en cómo se preparan para cumplir dichas expectativas.

La improvisación es la «creación de una obra musical, o la forma final de una obra musical, a medida que se interpreta». Asimismo, esta «puede involucrar la composición inmediata de la obra por sus ejecutantes, o la elaboración o ajuste de un marco preexistente, o cualquier cosa intermedia». Una alta proporción de las fuentes consultadas apuntan hacia la idea de que la improvisación musical y la composición son métodos distintos que persiguen el mismo fin: la creación de música. Ambos trazan la línea divisoria en relación con criterios como la escritura previa, de mayor importancia en la composición, y las diferentes relaciones con el tiempo que presentan ambos procesos. El investigador coincide con este enfoque. Con respecto al primer punto —la escritura previa—, citamos a Jack Hauser:

[...] el método compositivo consiste en imaginar algo, construir estructuras y escribirlas en el *score* (partitura). El método improvisatorio crea complejidad en el momento sin escritura previa, manipulando varios parámetros que también están disponibles en la composición.

En cuanto a su relación con el tiempo, Essl apunta: «La diferencia significativa entre composición e improvisación

es su manera diferente de relacionarse con el tiempo. En la composición se está fuera del tiempo, abstraído del mismo. Se puede imaginar el proceso y enfocarse microscópicamente en el tiempo [...]». De tal modo, dice: «Se simula una estructura temporal que, al convertirla en realidad, hace que la composición se realice». En cambio, en la improvisación «[...] se está dentro del momento, y dentro de este marco temporal que pasa inmisericorde hay que seguir un camino que quizás ya se ha pensado con anterioridad, o que surge en el momento [...]».

En cuanto a las fronteras entre composición e improvisación, puede citarse a Derek Bailey. En su libro *Improvisation. Its nature and practice in music* (1980), citado a su vez por Pacanins, Bailey, en una posición extrema, sugiere que el paradigma adecuado de la música pondría a la improvisación en un lugar central, con una subdivisión llamada precomposición, que básicamente sería lo que llamamos composición.

Debido a que la improvisación, por su naturaleza efímera, es un método de creación de difícil estudio, se ha escrito y reflexionado menos sobre el tema, por lo que se hace necesario ahondar en su análisis. A continuación, algunos puntos relacionados con la temática de la improvisación en general, y con su presencia en el jazz.

De la improvisación en general

Toda improvisación implica una serie de convenciones o reglas implícitas. La música improvisada siempre tiene en común que tiene un punto de partida o modelo. Ninguna improvisación care-

ce por completo de bases estilísticas o compositivas. Toda interpretación involucra algún grado de improvisación.

El saxofonista Lee Konitz propone la idea de un *continuum* interpretación-improvisación, el cual pasa por grados desde los extremos de lo completamente compuesto a lo completamente improvisado, pero incluye otros estados intermedios como la ornamentación, la variación, etc. Se puede extrapolar o proponer que existe un *continuum* composición-improvisación. La improvisación es evaluada de manera variable por diferentes culturas. Por un lado, es altamente apreciada por las culturas de Oriente Medio, de la India, y en el jazz. Por otro lado, es menos respetada en el ámbito de la música occidental.

Según la clasificación de Ferand, primer musicólogo que se interesó ampliamente en el tema, existe un espectro amplio dentro de la improvisación. Un *continuum* que va desde la práctica oral sin notación, el estudio de cadencias, hasta obras altamente especializadas, como las fugas. El mismo autor propone las siguientes categorías para el análisis de los procesos de improvisación: medio (vocal o instrumental), personal (solo o colectivo), textura (monódica o polifónica-armónica), técnica (ornamentación, adición de voces independientes), grado (total o parcial, absoluta o relativa) y forma (libre o estructurada).

Pressing propone la idea del referente para hablar del marco de la improvisación, y cómo este referente predetermina varios factores para el improvisador, de tal modo que el conocimiento que tiene el intérprete del referente mejora o potencia la calidad de la

ejecución. Este criterio se acerca a la idea de Simon de concebir sus composiciones como vehículos —según este criterio, referentes— para la improvisación.

Pressing desarrolló una teoría de la generación improvisatoria de la música, descomponiendo cada aspecto en tres campos: cualidades (*features*, por ejemplo: volumen), objetos (ej.: un motivo) y procesos (ej.: secuenciar un motivo). La idea de objetos y procesos es muy útil para el análisis de la obra de Simon, pues muestra un uso constante de ciertos procesos en sus improvisaciones. Según Nettle, el modelo más frecuente en la improvisación, dentro de las diferentes culturas musicales del planeta, es el modelo modal. Pero, en general, en la improvisación se presenta la necesidad de un balance entre producir algo propio y ceñirse a las reglas.

Según Kernfield, «la improvisación es vista generalmente como el elemento principal del jazz, dado que ofrece las posibilidades de espontaneidad, sorpresa, experimento y descubrimiento sin las que la mayor parte del jazz estaría desprovista de interés». Sin embargo, al mismo tiempo que admite que la mayor parte del jazz contiene elementos improvisados, refuta la idea que todo jazz debe involucrar algo de improvisación, mencionando casos evidentes de música que es clasificable como jazz y donde la improvisación está ausente.

Categorías de la improvisación dentro del jazz

Es fundamental el análisis de los modelos de improvisación dentro del jazz propuestos por Kernfield. Entre otras

categorías, establece las siguientes basándose en los procedimientos utilizados:

Improvisación por paráfrasis: Kernfield define la paráfrasis armónica como la ornamentación de la armonía de una composición o de una parte de esta.

Puede ser de naturaleza melódica o armónica. Es un procedimiento crucial dentro del jazz. La paráfrasis de la melodía puede ser [...] la introducción de algunas ornamentaciones [...] pero en sus versiones más creativas puede involucrar una reinterpretación... de la melodía.

Improvisación fragmentaria: se divide en dos, la motivica y la improvisación por fórmulas.

- Improvisación motivica: la improvisación se asocia a esta categoría cuando uno o varios motivos forman la base para una pieza, sección o grupo de piezas. El motivo se desarrolla a través de procesos como la ornamentación, transposición, desplazamiento rítmico, disminución, aumentación e inversión. La improvisación temática, en la cual el motivo utilizado proviene de un tema preexistente, es una subcategoría de la improvisación motivica.
- Improvisación por fórmulas (*formulaic improvisation*): es la principal manifestación de la idea fragmentaria en el jazz, y es la más común. En ella se combinan muchas fórmulas diversas dentro de líneas continuas.

Improvisación modal: es una categoría que se superpone a las anteriores, y que puede implicar el uso de cualquiera de ellas. Describe el contenido de la improvisación en términos de alturas de sonidos, e implica una selección de estos dentro de un grupo de notas específico.

En el jazz, los *standards* no solo proveen el material melódico, sino también el sustrato armónico o «cambios». Por lo general, un grupo pequeño tocará la melodía o *head* al unísono antes de que los músicos improvisen por turnos sobre los cambios. Estas improvisaciones o solos suelen consistir en un coro o sucesión continua de coros, durante los cuales un músico improvisa sobre las armonías mientras algunos o todos los demás músicos lo acompañan.

En el caso estudiado, la improvisación se encuentra enmarcada dentro de lo que tanto Kernfield como Berliner definen como la práctica común del jazz: los segmentos improvisados se encuentran después de la exposición de la melodía. La improvisación se realiza dentro de un marco estructural, armónico y rítmico preestablecido. En el capítulo «La structuration de l'oeuvre de jazz» de su libro *Analyser le jazz*, el músico e investigador francés Laurent Cugny reflexiona sobre la forma en que se mezclan en la práctica común del jazz los elementos predeterminados (*fixé*), como por ejemplo la estructura armónica de la obra, y elementos espontáneos o improvisados (*non-fixé*), como el contenido mismo de la improvisación. Observa que en un solo improvisado se mezclan ambos elementos, y que incluso los elementos aparentemente improvisados tienen algo de predeterminados, y viceversa.

Dicotomía metodológica: el análisis de la partitura y de la grabación

En función del análisis de la obra de Edward Simon, es necesario establecer una distinción entre un análisis basado en la partitura —sea *lead sheet* o *score* de la obra— y el análisis de la versión grabada. Esta dicotomía está presente en el análisis de la música popular en general, y en el caso de Simon, su obra presenta diferencias entre el *score* y las versiones grabadas. El final de *Uncertainty* es un ejemplo: en la versión en estudio termina en *fade out*, mientras que en la partitura tiene un final escrito que no aparece en la grabación.

Uso del cifrado para el análisis

El cifrado forma parte integral del vocabulario de todo músico de jazz. Define la nota de bajo, naturaleza de la tercera, quinta y sexta o séptima, las extensiones del acorde y cualquier otra información que el compositor considere importante transmitir al intérprete. De ese modo, define un color armónico específico y una duración dentro de la estructura de una composición. La sucesión de estos colores genera el marco armónico de la obra. Los músicos que interpretan instrumentos armónicos (guitarra, piano) y los arreglistas pueden resolver de diferentes maneras el cifrado, generando lecturas variadas. Estas variantes se dan en la disposición y doblaje de las voces, el registro, la activación rítmica —proporcional al contexto— y el material melódico de enlace. Al mismo tiempo se debe cumplir con reglas básicas y lograr

que se escuche lo que define la naturaleza del acorde.

En la entrevista, Simon se refiere constantemente al cifrado para definir la estructura armónica de sus composiciones. Su uso del cifrado puede ser extremadamente detallado, pues no solo define la naturaleza del acorde (mayor, menor, disminuido, aumentado) y el tipo de séptima, sino que describe con precisión las tensiones sobre los acordes, y frecuentemente incluye inversiones o notas extrañas al acorde en el bajo. Es por estas razones que se hace indispensable el uso del cifrado en este trabajo de grado.

Elementos específicos de la práctica de la música afrocaribeña

La música afrocaribeña, al igual que otras formas de músicas del mundo, utiliza con frecuencia patrones rítmicos

llamados «claves», específicamente las que suelen llamarse clave de son y clave de rumba. Debido a que una parte de la obra de Simon incorpora elementos relacionados con esta música, se hace necesario establecer las formas habituales de las diferentes claves, observar cómo procede Simon en su uso y cómo las altera para adaptarlas a diferentes compases compuestos.

El patrón rítmico de la clave generalmente utilizada en la música afrocaribeña tiene dos partes, una con dos golpes y otra con tres. De acuerdo con el que se escucha primero, se define como clave 2-3 (si empieza con la parte con dos golpes) o como clave 3-2. Los patrones rítmicos de acompañamiento de la percusión, contrabajo y piano (llamados tumbaos o guajeos), así como las melodías se construyen tomando en cuenta en qué clave se está tocando.

La clave 2-3 se puede escribir en un compás:



Ejemplo musical 1. Clave de son 2-3 distribuida en un compás.

O puede escribirse en dos compases, leyéndose en 2/2 o compás partido:

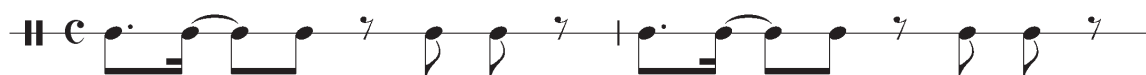


Ejemplo musical 2. Clave de son 2-3 distribuida en dos compases.

Lo mismo sucede con la clave 3-2:



Ejemplo musical 3. Clave de son 3-2 distribuida en dos compases.



Ejemplo musical 4. Clave de son 3-2 distribuida en un compás.

El desplazamiento del último golpe del grupo de tres resulta en una va-

riación de la clave frecuentemente llamada clave de rumba.



Ejemplo musical 5. Clave de rumba 2-3 distribuida en un compás.



Ejemplo musical 6. Clave de rumba 3-2 distribuida en dos compases.

Las alteraciones que realiza Simon con los patrones básicos de la clave implican la adición o sustracción de golpes o silencios, con la finalidad de adaptarlos a compases compuestos.

Uncertainty

Composición con una estructura larga y compleja, probablemente la más ambiciosa para ser analizada. Por esta razón, para efectos de su análisis se ha realizado previamente una segmentación de la obra, identificando aquellos elementos de la estructura que se repiten o se re-combinan.

Al analizar el *score* y compararlo con la grabación, esta última muestra algunos cambios con respecto al primero, en particular la coda. Se desprende la existencia de las siguientes secciones: introducción, sección A, sección B, sección C, sección de solos, interludio, reexposición y coda.

Introducción

Compases 1-22

Subdividida en parte I (compases 1-10) y parte II (compases 11-22)

Sección A

Compases 23-38

Sección B

Compases 39-46

Subdividida en B 1 (compases 39-42) y

B 2 (compases 43-46)

Sección C

Compases 47-54

Sección de solos

Compases 55-86

Es una obra de 32 compases que utiliza la estructura armónica y rítmica de las secciones A1, A2, A3, A4, B1, B2, y C, en el mismo orden en que aparecen durante la exposición del tema. El compás 87 es una casilla que se toma solo por última vez. La sección de solos se repite tres veces, dos para el solo de piano y una para el solo de saxo tenor.

Interludio

Compases 88-91

Basado en los cuatro primeros compases de la sección II de la introducción. Sirve como transición de los solos hacia el retorno de la melodía. Incluye también la línea de bajo-mano izquierda del piano.

Reexposición del tema

Marcado con un D. S. en el *score* que envía a la letra A.

Coda

Sección I. Compases 92-95. Repetición literal de B1

Sección II. Compases 96-103. Basada en B, incluye solo de saxo alto. Repite y termina en *fade out* en la grabación. El *score* incluye un regreso a la sección I reducida a dos compases. Este es uno de los casos de discrepancia entre el *score* y la grabación en las obras de Simon.

Análisis por secciones

Introducción

Sección I

Compases 1-10

Desde el punto de vista métrico, la introducción está en un cifrado de compás de 4/4. A partir del primer compás de esta sección, la mano derecha del piano toca un grupo de siete semicorcheas: la (en octavas)-re-mi-sol (en octavas)-la (en octavas)-re-mi (ver compás 1, ejemplo musical 7). Este grupo se repite y des-
plaza, generando una sensación de su-
perposición métrica. Cada la y cada sol

de este grupo son tocados en octavas, de manera similar a lo que toca el piano en un montuno dentro de la música latina. Todas las notas de este grupo pertene-
cen a la escala pentatónica menor de mi. Cada dos compases, la quinta repetición del grupo queda incompleta y ocupa el espacio de cuatro semicorcheas, per-
mitiendo recomenzar el grupo desde el primer tiempo del compás siguien-
te (ver final del compás 2 del ejemplo musical 7). Por lo tanto, el ostinato de la mano derecha del piano dura dos com-
pases y se repite idéntico cada vez.

Del compás 3 al compás 10 del ejemplo musical 7 se observa cómo el contrabajo y la mano izquierda del pia-
no descienden por grados en la misma escala pentatónica de mi menor, des-
de mi: mi-re-si-la, para terminar en si. Cada una de las notas de bajo men-
cionadas ocupa el «y» del cuarto tiem-
po cada dos compases, anticipando el compás siguiente, y es precedida por una nota, una cuarta por debajo con un valor de semicorchea. Estas notas tam-
bién se pueden analizar como pertene-
cientes a si menor pentatónica.

Patrón de 7 semicorcheas que se repite y desplaza, inspirado en la estética del montuno en el piano

La estructura se repite cada 2 compases

Movimiento del bajo describe escala pentatónica de Si menor

Ejemplo musical 7. *Uncertainty*. Introducción.

La ambigüedad entre si y mi menor está en todo el tema: la sección A está en si y la B en mi. Asimismo, el acorde de B-7 (b13), que aparece en la A en varias ocasiones, es ambivalente, pues sugiere una relación tanto con si menor (dado que el bajo está en la nota si) como con mi (pues el sol, sexta bemol del acorde, hace pensar en la tercera de mi menor). El movimiento del bajo en esta sección implica la siguiente progresión armónica: E-11, G (6,9)/D, G (6,9)/B o B-7 (b13), A7sus, B-7 (b13).

Sección II
Compases 11-22

La segunda parte de la introducción continúa con el mismo cifrado de compás, 4/4, e introduce un patrón rítmico sobre la clave 2-3 en la batería y percusión. Aquí se presenta de nuevo una agrupación de semicorcheas en conjuntos de 7 en la mano izquierda del piano

al unísono con el contrabajo, pues tocan una figura que agrupa las siguientes notas: si-fa#-la, semicorcheas, si corchea, fa#-la semicorcheas. Este gran pedal de bajo resume las notas de B7 (n.º 3).

La mano derecha del piano toca un ciclo de cuatro acordes que mantienen varias notas en común entre sí, y tienen un máximo de dos notas que distinguen un acorde del siguiente. Esto puede verse como una nueva aplicación del principio del movimiento armónico minimalista, tal como lo define Simon durante la entrevista. El compositor cifra esta progresión B-11, B-(b6), Ema-j7/B, E-(maj7)/B.

Desde el compás 11, el *steel drum* repite en semicorcheas un patrón de dos notas (re-do), armonizado en tercercas desde el compás 12. Este patrón va cambiando, adaptándose a las armonías que toca la mano derecha del piano.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 11 to 16, and the second system covers measures 17 to 22. The instruments involved are Steel Drums, Piano, Contrabass, and Percussion. The notation is dense, featuring numerous beamed eighth notes, particularly in the piano and contrabass parts, indicating a fast, rhythmic texture. The piano part includes dynamic markings such as 'f' (forte). The percussion part is marked with a '2-3 clave' rhythm. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Ejemplo musical 8. *Uncertainty*. Introducción. Segunda parte.

Sección A
Compases 23-38

En esta sección se mantiene el pedal de bajo de la segunda parte de la introducción, así como la misma progresión armónica. Es aquí donde aparece el mate-

rial temático al unísono en los vientos: saxofones alto y tenor, y trompeta. Las frases que tocan duran cada una cuatro compases, dos de actividad melódica en semicorcheas y dos en notas largas. Durante las notas largas de los metales el piano toca *fills*.

Ejemplo musical 9. *Uncertainty*. Sección A.

El material temático de los vientos añade otra superposición métrica, con grupos de 8, 3, 4 y 5 semicorcheas. Si se añaden los silencios, los grupos resultantes son de 10, 5 y 7 semicorcheas. Por lo tanto, generan un desplazamiento rítmico con respecto al cifrado de compás.
La primera frase de los metales, del compás 23 al 26, emplea las notas

de la escala de *blues* de si menor; incluye dos grupos de ocho semicorcheas. El segundo se desplaza rítmicamente con respecto al primero. La frase termina en un unísono con el bajo y el mi del piano. La segunda frase, compases 27-30, también contiene agrupaciones de semicorcheas, 2 conjuntos de 3 y 2 conjuntos de 5. La frase final es de nuevo un unísono con la del bajo, esta vez ador-

nado y variado. La tercera frase, compases 31-34, empieza con dos grupos de cuatro semicorcheas que se desplazan, y termina con un segmento más largo que define el acorde de si menor. Durante toda esta última frase, el compositor utiliza aproximaciones cromáticas a las notas importantes de la escala pentatónica de si menor (fa natural-mi, mi bemol a re, fa natural a fa sostenido). La cuarta y última frase de esta sección utiliza intervalos más amplios y hace énfasis en las notas que diferencian al acorde Emaj7/B de los anteriores (re sostenido, sol sostenido).

Sección B
Compases 39-42

Esta sección presenta una parte de cuatro compases que fija el nuevo patrón

rítmico, sin melodía, solo la sección rítmica (ver ejemplo musical 10). También expone un ostinato de dos compases en el piano, con notas parecidas a las que tiene en la sección I de la introducción, se agrupa en semicorcheas de conjuntos de nueve, y también tiene relación con el montuno del piano en la música latina, octavando el sol y el la.

Compases 43-46

Aparece el nuevo tema en los metales, una frase de dos compases que se repite una vez, y que alterna siempre una semicorchea y un valor largo, blanca o blanca ligada a corchea. Desde el punto de vista métrico, durante toda la sección B hay un ciclo de dos compases, que alterna uno de 4/4 y otro de 4/4 + 1/8.

39 B

Alto Saxophone

Piano

Contrabass

Percussion

Grupo de 9 semicorcheas

Línea ascendente del bajo y M. I. del piano

43 Motivo de los vientos

Alto Sax.

Pno.

Cb.

Perc.

Ejemplo musical 10. *Uncertainty*. Sección B.

Sección C Compases 47-54

Idéntica rítmicamente a sección A, comparte la misma línea de bajo (ejemplo musical 11). Difieren en el material

asignado a los metales, no aparecen las frases de saxos y trompeta de la sección A. En cambio, los metales doblan algunas notas de los acordes del piano, que cambian cada dos compases anticipados de una corchea.

The musical score for Section C, measures 47-54, is presented in two systems. The first system covers measures 47-50, and the second system covers measures 51-54. The instruments are Alto Sax, Piano (Pno.), Contrabasso (Cb.), and Percussion (Perc.). The Alto Sax part is mostly rests with some melodic fragments. The Piano part features a complex harmonic structure with many notes, including a descending chromatic line in the right hand. The Contrabasso part has a steady eighth-note pattern. The Percussion part has a simple eighth-note pattern.

Ejemplo musical 11. *Uncertainty*. Sección C. Selección del score.

Esta sección también presenta diferencias desde el punto de vista armónico con respecto a la sección A. Los cuatro acordes que aparecen en esta sección, cada dos compases, resultan del movimiento paralelo cromático descendente de las cinco notas del voicing de la mano derecha del piano, sobre el pedal de si en el bajo. Se pueden cifrar los acordes resultantes de la siguiente manera: B7sus, Bmaj7 (#11,13), B-7 (b13) y Bmaj7 (9,13).

Sección de solos

La sección de solos reproduce exactamente la estructura armónica y rítmica de la exposición del tema, incluyendo las secciones A (compases 55 a 71 del ejemplo musical 12), B (71 a 78) y C (79 a 86). El piano toca sobre dos vueltas completas o coros, y el saxo tenor sobre una. La letra C que utiliza Simon para designar esta sección (ver compás 55, ejemplo musical 12) tiene una función de guía para ensayo, y no de análisis estructural. Todos los solos repiten en la casilla marcada «open», solo la última vuelta del último solista termina con la casilla siguiente.

55 C B-11 B-66 Emaj7/B Em(7ma7)/B

63 B-11 B-66 Emaj7/B Em(7ma7)/B

71 E-11 E-7/F# E-7/G E-7/A E-11 E-7/F# E-7/G E-7/A E-11 E-7/F# E-7/G E-7/A E-11 E-7/F# E-7/G E-7/A

79 B'sus Bmaj7#11(13) B-7b13 Bmaj9(13) open ult E-11

Ejemplo musical 12. *Uncertainty*. Sección de solos. Estructura armónica en cifrado.

Reexposición

Tal como se expone en la segmentación, después de la sección de solos hay un breve interludio basado en la parte

II de la introducción (segundo compás ejemplo musical 13 y compás 11, ejemplo musical 8). Después hay un llamado *D. S.* que lleva a repetir textualmente la sección A (compás 23).

Steel Drums ult. D.S. al Coda

Piano ult. E-11 D.S. al Coda

Contrabass ult. E-11 D.S. al Coda

Ejemplo musical 13. *Uncertainty*. Interludio que precede la reexposición.

Como se aprecia en el Ejem. Mus. 13, a partir del compás siguiente a la casilla, el *steel drum* retoma la figura del compás 11. Del mismo modo, la mano izquierda del piano y el contrabajo retoman el ostinato de la sección A. La indicación de *D.S. al Coda* envía a la sección A, ya analizada. En la grabación, el final ocurre sobre la sección B, que se repite mientras el saxo alto improvisa en *fade out*.

Análisis del solo de piano

La transcripción de solos improvisados es indispensable para responder las interrogantes acerca del rol de la improvisación dentro de la obra de Edward Simon. Es también necesaria para analizar sus reacciones como improvisador ante los retos que propone en las secciones de sus composiciones o arreglos que sirven de sustrato a la improvisación.

El solo de Simon en *Uncertainty* fue escogido para determinar la manera en

la que Simon enfrenta las transiciones entre la primera sección del solo en 4/4, la sección intermedia en 4/4+1/8 y la sección final, de nuevo en 4/4.

Tal como se estableció en el análisis de la obra, la estructura del solo de piano está basada sobre el marco armónico y rítmico correspondiente a la exposición de la melodía. Incluye solo las secciones A, B y C. Simon comienza el solo con un *pick up* o anacrusa de dos compases anteriores a la forma del solo.

Análisis por secciones

Para clarificar estructuralmente el análisis, las secciones de la primera

vuelta del solo serán designadas con las letras A1, B1 y C1, y las de la segunda vuelta con las letras A2, B2 y C2. El solo de Simon sobre *Uncertainty* presenta varios puntos en los que se detecta el uso de recursos o *devices* recurrentes.

Pick up

La frase que toca Simon como *pick up* del solo, en los compases 1 y 2 de la sección C del tema, y que regresa de forma casi idéntica en el mismo punto de la sección C1, es una elaboración a tres octavas de un fragmento de escala: 3, 5, 1, 2 en Db mayor.



Ejemplo musical 14. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. *Pick up*.

La superposición de Db/B genera un sonido lidio, pues el primero contiene los grados 9, 3, #11 y 6 del acorde de B (6,9).

El fragmento interválico 3, 5, 1, 2 es una inversión o desplazamiento del fragmento 1, 2, 3, 5 de uso abundante en la tradición del jazz. Véase en el ejemplo musical 15 el uso que

John Coltrane hace de este fragmento en los primeros compases de su improvisación sobre *Giant Steps*. Coltrane, al igual que otros solistas en el jazz, utiliza este fragmento para definir acordes mayores o de séptima de dominante, ya que el fragmento no define qué tipo de séptima lleva el acorde.



Ejemplo musical 15. *Giant Steps*. Solo de John Coltrane. Fragmento 1, 2, 3, 5.

Sección A1

La sección A de la primera vuelta del solo contiene dos partes de ocho compases, cada una en las que se desarrolla un motivo.

A1
B-11

MOTIVO 1

VARIACIÓN 1
MOTIVO 1

VARIACIÓN 2
MOTIVO 1

MOTIVO 2

VARIACIÓN 1
MOTIVO 2

Emaj7/B

Laid back

Em(ma7)/B

Ejemplo musical 16. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Primera parte.

La primera exposición del motivo 1 aparece en el primer compás del ejemplo musical 16. En el segundo es repetido con una variación al final. El compás siguiente presenta una repetición del primer compás con una extensión al final. A partir del cuarto compás del ejemplo musical 16, lo que varía ya no es el motivo original, sino la extensión que aparece en el compás anterior, que se convierte en el motivo 2. En los compases siguientes, Simon sigue variando el motivo 2, y lo va transportando de manera descendente para ir adaptándolo a los diferentes acordes que forman parte de la secuencia armónica. Este es un ejemplo de desarrollo de motivos improvisados, y muestra cómo

la memoria de lo que se acaba de tocar es fundamental para la continuidad de la idea musical.

Segunda parte de A1

En los dos primeros compases del ejemplo musical 17 aparece un nuevo motivo que es variado en dos siguientes. En la variación, Simon usa sol como nota más aguda y grave del fragmento. Esta es la sexta menor o bemol de B-11 (b6), y es también la única nota que diferencia el segundo acorde de este fragmento del primero. Puede observarse de esta manera cómo la armonía determina elementos importantes de las variaciones motívic.

B-11 MOTIVO

B-11(b6) VARIACIÓN

Ejemplo musical 17. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Segunda parte.

Sección B1

En la sección B, que presenta la alternancia de un compás de 4/4 y un compás de 4/4+1/8, es notorio el recurso de tocar siempre las dos semicorcheas que ocupan el espacio de la corchea extra del compás 4/4+1/8 (ver puntos marcados con los números 1, 2 y 3 en los compases 20, 22 y 24 del ejemplo musical 18). En este fragmento, estas semicorcheas son

tocadas en movimiento conjunto descendente.

También se observa que al llegar al primer tiempo de cada compás de 4/4, Simon toca una figura de al menos una corchea de duración, nunca semicorcheas, y siempre más grave que la nota anterior (ver puntos 4, 5 y 6 en los compases 21, 23 y 25 del ejemplo musical 18). Ese recurso parece darle un apoyo rítmico al punto de transición.

B1

Ejemplo musical 18. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección B.

En las dos secciones B, tanto en la primera como en la segunda vuelta de su solo, sale de la sección ligando la última corchea de último compás de 4/4+1/8 de la sección (compás 26) con el compás siguiente, el primero de la sección C. En su selección de notas, Simon se muestra conservador, manteniéndose apegado al modo dórico de mi, y melódicamente no se observa una creación de motivos similar a la sección anterior. Simon toca líneas que combinen el modo en su forma ascendente, arpeggios y pentatónicas menores de si y mi. Recursos que son todos diatónicos al modo ya mencionado de mi dórico.

Sección C1

En la sección C toca claramente la escala blues (pentatónica menor con un cromatismo añadido entre mi bemol y fa) de si bemol (o de su relativa mayor, re bemol pentatónica) sobre los compases 29 y 30 (ejemplo musical 19), resolviendo a la escala pentatónica de si menor, un semitono por encima en el compás 31. La superposición de si bemol blues sobre el acorde de B maj7#11 genera un sonido lidio similar a la superposición de su relativo mayor, re bemol, sobre el acorde de B69 en el pick-up.

27 B-11

29 Bmaj7(#11) Escala de D $\flat$ pentatónica

31 B-11(b6) Superposición D $\flat$ /B

33 B $\flat$ 9

Ejemplo musical 19. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección C.

La resolución a una escala pentatónica, un semitono por encima, le da coherencia a la selección de material en estos compases. En los últimos compases de esta sección reaparece la superposición D $\flat$ /B ya mencionada con el fragmento de escala 1, 2, 3, 5 en re bemol.

Sección A2

En los cuatro primeros compases desarrolla un nuevo motivo basado en la escala blues de B-, agregando de nuevo la nota sol sobre el acorde B-11 (b6).

A2

35 B-11 Motivo basado en Escala blues E-

37 B-11(b6)

39 Emaj7/B Escala de E mayor omitiendo el 4to grado

41 Em(ma7)/B Fragmento melódico Escala E menor melódica

Ejemplo musical 20. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. 1ra parte.

En los compases quinto y sexto del ejemplo musical 20, delinea la escala de mi mayor, omitiendo siempre el cuarto grado (la). En los dos últimos compases de la figura expone un motivo corto que transporta diatónicamente un tono por debajo, construido sobre la escala menor melódica. Esta frase termina en la última semicorchea del compás, anticipando con la nota re natural la llegada del acorde siguiente, B-11.

Del tercer al séptimo compás del ejemplo musical 21, Simon expone y

desarrolla un nuevo motivo, definido en la figura como motivo A2. Este consta de dos «voces» no simultáneas tocadas alternativamente en semicorcheas: un pedal en la voz superior (la) y un movimiento conjunto descendente en la voz inferior (do#, re, si, la, sol). Ambas voces se van adaptando a los acordes que van cambiando (ver desarrollo A2) guardando sus características: una se mueve lo menos posible (la «voz» superior) y la otra se mueve por grados conjuntos (la «voz» inferior).

43 B-11

45 B-7(b6) Motivo A2

47 Emaj7/B Desarrollo A2

49 Em(ma7)/B

C1 E-7 E-7/F# E-7/G E-7/A

51

Ejemplo musical 21. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. Segunda parte.

Sección B2

Del mismo modo que en la sección B1, Simon repite el uso de las semicorcheas en la última corchea del compás 4/4+1/8 (ver puntos 1 y 2 en ejemplo musical 22),

y el uso de notas de una duración de al menos una corchea en el comienzo del compás de 4/4 (puntos 3 y 4). También se nota el uso de una superposición de do menor sobre el mi menor en los compases cuarto y sexto de la misma figura.

B2

51 E-7 E-7/F# E-7/G E-7/A

53 E-7 E-7/G E-7/A

55 E-7 E-7/F# E-7/G E-7/A

57 E-7 E-7/F# E-7/G E-7

59 B-11

Ejemplo musical 22. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección B.

Sección C2

A partir del segundo compás de esta sección (ejemplo musical 23), Simon

introduce una figura de «montuno» que adapta a las diferentes armonías, y termina con un acorde de Db add9 sobre B, similar al que usa sobre el *pick up*.

59 B-11

61 Bmaj7(#11)

63 B-11(b6)

65 B% Dbadd9 B-11

Ejemplo musical 23. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección C.

Puede observarse en la obra el uso de los siguientes aspectos:

- Ambigüedad rítmica. Frente a una estructura rítmica que incluye un cifrado de compás y una subdivisión determinada, Simon crea ambigüedad con patrones que agrupan la unidad de subdivisión en números pares cuando la subdivisión es impar, e impares cuando la misma es par.
- Rítmicas latinas en compases compuestos.
- Melodías en semicorcheas y sus síncopas, que describen armonías superpuestas sobre un sustrato modal.
- La composición pensada como vehículo para la improvisación. Frecuentemente incluye retos poco habituales para el solista, que lo obligan no solo a enlazar secuencias armónicas sino también cambios rítmicos.
- Uso de instrumentos atípicos dentro del jazz, en este caso el *steel drum*.
- Elementos de minimalismo en el uso de figuras cortas que se repiten y cambian en la parte de piano durante la introducción y en el *steel drum* en la sección A.

En cuanto al solo de piano, Simon muestra el uso de una variedad de recursos para la improvisación: superposiciones armónicas, creación y desarrollo de motivos, estrategias para enfrentarse a los cambios métricos que suceden durante la progresión y texturas pianísticas provenientes de montunos.

Desde el punto de vista armónico, se destaca el uso de la superposición Db add9 /B en el compás de *pick up* del solo (ejemplo musical 14), al final de la C1 (ejemplo musical 19) y en el último acorde B 69 (ejemplo musical 24).

Desde el punto de vista melódico se observa que Simon aprovecha la fluidez rítmica y la armonía cambiante de las secciones A1 y A2 para la creación y desarrollo de motivos (ejemplo musical 16, 17, 18 y 19). En cambio, en las secciones B y C improvisa líneas jazzísticas, pero usa menos material melódico. Usa distintos procedimientos para variar los motivos: repetición del mismo motivo con variación de alturas en algunas notas (motivo 1, ejemplo musical 17); tomando solo una célula del motivo y haciendo de ella el punto de partida de un nuevo material melódico que varía a su vez (motivo 2, ejemplo musical 17); improvisando variaciones escalares al reexponer el motivo (ejemplo musical 18 y primeros compases del ejemplo musical 21); transportándolo de manera ascendente y paralela, como en el caso del motivo A2 del ejemplo musical 22, o descendente y diatónica como en el caso del último compás del ejemplo musical 21.

En las secciones B1 y B2 (ver ejemplo musical 19 y 23), Simon muestra una tendencia a «rellenar» con semicorcheas la corchea añadida del compás $4/4+1/8$, y a resolver al compás siguiente con una figura de valor igual o superior a una corchea. Esta estrategia para enfrentarse a los cambios métricos de la sección B le da excelentes resultados, pues lo que improvisa está claramente dentro del cifrado de compás.

En la sección C2 (ejemplo musical 24), Simon toca una figura de montuno que va adaptando a los cambios armónicos, y que muestra su familiaridad con el lenguaje de la música afrocaribeña.

Conclusiones

De acuerdo con los resultados anteriores, se puede observar que en el trabajo de Simon hay recursos de uso general y otros de usos específicos para cada uno de estos procesos. A pesar de que estos recursos ya han sido discutidos en detalle en las conclusiones parciales, el investigador hace un catálogo completo de todos los recursos estudiados, además de una breve descripción nuevamente del funcionamiento de cada recurso y determina en qué obras aparece. Algunos de estos recursos son similares y se solapan en varias de las obras.

Frente a una estructura rítmica que incluye un cifrado de compás y una subdivisión determinada, Simon crea ambigüedad con patrones que agrupan la unidad de subdivisión en números pares cuando la subdivisión es impar, e impares cuando la misma es par. En cambio, en el solo de *Uncertainty* hay una gran claridad rítmica, quizás necesaria debido a la complejidad métrica de la composición.

Se puede observar dicotomía tensión/distensión en el contexto rítmico y armónico. En el primero se observa la alternancia de tensión y distensión rítmica a través del uso de compases compuestos y su alternancia con compases de uso más común.

El uso de rítmicas latinas en compases compuestos genera tensión, y esta es resuelta cuando la métrica se hace más convencional. También crea tensión a través de la superposición de estructuras rítmicas mencionadas en el punto anterior, como los grupos de siete notas en la introducción de *Uncertainty*.

Desde el punto de vista armónico, crea tensión y la resuelve en sus solos a través del uso de sustituciones armónicas que suelen regresar al final a un elemento de diatonismo con respecto al cifrado. Está presente el uso del minimalismo. Melódicamente se manifiesta en la repetición de patrones o estructuras cortas que van adaptándose a los cambios armónicos. Desde el punto de vista armónico, se observa en varios temas el uso de pedales y de armonías que cambian de manera muy gradual, secuencias de acordes en las que estos tienen varias notas en común.

Tanto en sus arreglos como en sus composiciones, Simon utiliza la estructura y armonía correspondientes a la forma de la exposición de la melodía como marco para los solos. Esto contrasta con la práctica de otros compositores dentro del jazz contemporáneo, que en ocasiones crean secciones de solos diferentes a la exposición del tema, y pueden crear varias secciones de solos distintas para los diversos solistas.

Al guardar los elementos de la exposición de la melodía, Simon presenta al solista un cuadro con elementos particulares, retos y obstáculos, como los cambios de métrica de *Uncertainty*. Construye melodías en semicorcheas

y sus síncopas, que describen armonías superpuestas sobre un sustrato modal. Los fragmentos melódicos están repartidos en dos compases, y son seguidos por intervenciones de la batería.

En la entrevista, Simon hace referencias constantes al funcionamiento de sus composiciones como marco para un solista, y lo que dice hace pensar que tiene muy presente este elemento a la hora de componer. Frecuentemente incluye retos poco habituales para el solista, que lo obligan no solo a enlazar armonías y crear melodías, sino a enlazar compases de métrica diversa, *breaks* o silencios, obligados, ostinatos e impresiones rítmicas diversas.

La obra muestra un uso de secciones construidas en números pares de compases. Incluyen frases melódicas de dos compases, ciclos de cuatro, ocho o dieciséis compases. Simon reconoce este elemento y lo explica como un intento de salir de sus propias reglas. Asimismo, presenta un sustrato rítmico que proviene de la modificación de ritmos latinos, vale decir afrocaribeños, introduciendo cambios en el cifrado de compás. Alterna una sección en 4/4 (donde el ritmo es presentado en su versión «normal» o habitual) con secciones en compás compuesto.

El investigador no pretende haber logrado una revisión exhaustiva de los recursos utilizados por Simon, pero considera que las conclusiones obtenidas dan una perspectiva amplia de los que están presentes en la muestra estudiada.

Bibliografía

- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Londres: Moorland Pub, 1980.
- Baker, David. *The jazz style of John Coltrane: A musical and historical perspective*. Miami: Cpp/Belwin, 1980.
- Baker, David. *The jazz style of Cannonball Adderley: A musical and historical perspective*. Miami: Cpp/Belwin, 1980.
- Bergonzi, Jerry. *Inside improvisation series: Vol. 1; Melodic Structures*. Rotemburgo: Advance Music, 1992.
- Berliner, Paul F. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Bohlman, Philip V. *World Music: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Bon, Paolo. «Diatonic scale: the evolutionary theory of diatonism and its applications». <http://www.diatonemia.it/>. (Consultado el 23 de enero de 2010).
- Boyd, Malcolm. «Arrangement». *Grove Music Online*. ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. (Consultado el 27 de junio de 2008).
- Coltrane, John. *Improvised saxophone solos*. Transcrito por Don Sickler. Miami: Cpp/Belwin, 1980.
- Connell, Lohn y Chris Gibson. «World Music: deterritorializing place and identity». *Progress in Human Geography*. SAGE Journals 28, n.º 3 (2004): 342-361.
- Essl, Karlheinz. «Improvisation on Improvisation». <http://www.essl.at> (Consultado el 28 de junio de 2008).

- Gil Rodulfo, Pablo Alberto. «Estudio del ritmo, melodía y armonía del jazz en composiciones, arreglos e improvisaciones de Edward Simon». Tesis de Maestría en Música, Universidad Simón Bolívar, 2010.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO., 1995.
- Nettl, Bruno y Melinda Russell (editores). *In the course of performance. Studies in the World of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Nettl, Bruno. «Improvisation I. Concepts and practices». *Grove Music Online*. ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado el 27 de junio de 2008).
- Panken, Ted. «Spanglish jazz». *Downbeat magazine* (septiembre de 2005).
- Peplowski, Ken. «The Process of Improvisation». *Organization Science* 9, n.º 5 (1998): 560–561.
- Schuller, Gunter. «Arrangement. Jazz». *Grove Music Online*. ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com/>. (Consultado el 27 de junio de 2008).
- Simon, Edward. «Discography». <http://www.edwardsimon.com/>. (Consultado el 30 de junio de 2008).
- Weil, Gerry. *Obras completas para piano*. Editado por Alicia Dávila. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 2003.
- Willoughby, David. *The World of Music*. Boston: McGraw-Hill College, 1999.

Comentario de la pieza

Paralelo a confirmar

Cecilia Pereyra

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

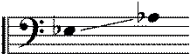
Paralelo a confirmar es una obra para tres percussionistas, compuesta por encargo del Ensemble de Percusión del DAMus de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, en el año 2013.

La pieza explora de forma poética ciertos fenómenos sonoros cuando pueden ocurrir en el mismo espacio de tiempo. Lo que va a surgir de cada relación estará ligado al uso abierto de parámetros como el ritmo, la altura y el timbre. En determinados momentos cada intérprete tendrá la posibilidad de decidir cómo producirá su sonido, resultando en una trama en permanente construcción.

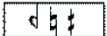
Paralelo a confirmar (2013), Cecilia Pereyra
Para tres percusionistas

Esta obra fue compuesta por encargo del Ensamble de Percusión de DAMus.

Orgánico:

<u>Percusión 1:</u>	Timbal 1	Tam tam (grande posible/ grave, con superball) Tom (agudo)
		
<u>Percusión 2:</u>	Timbal 2	Gong (medio) Tom (medio)
		
<u>Percusión 3:</u>	Timbal 3	Plato suspendido (agudo, con arco) Tom (grave) Gran Cassa
		

INDICACIONES GENERALES Y SIGNOS

-  ¼ de tono por encima del sostenido.
-  ¼ de tono por debajo del sostenido.
-  ¼ de tono por debajo del becuadro.
-  El intérprete podrá elegir entre las alteraciones.
-  Escoger entre los matices asignados.
-  Dejar vibrar.
-  Pausa larga.
  Pausa media.
-  Gran Pausa.
-  *Ataque móvil*: consiste en producir un sonido corto, en cualquier posición métrica, dentro de cada negra tomada como referencia (la notación vertical en la partitura no implica simultaneidad entre las voces).
-  El *ataque móvil* se prolonga sobre el siguiente sonido con un glissando que no tiene altura de llegada determinada.
-  Todos los sonidos que se indiquen con sus respectivas cabezas de notas deben ser atacados.

Dejar vibrar siempre todos los instrumentos, no cortar nunca sus resonancias.

Las alteraciones valen para todo el compás. Las que se reiteran son únicamente por seguridad.

Las apoyaturas deberán ejecutarse lo más rápido posible y en cualquier momento de la figuración. Podrán además, cambiar la dirección en las repeticiones.

Las intensidades se mantienen hasta la aparición de otra nueva.

Los trémolos no deben ser medidos y deben ser interpretados lo más rápido posible.

Duración: ca. 9 min.

Paralelo a confirmar

para 3 percusionistas

Cecilia Pereyra
2013

♩ = 92

Timbal 1
*

Tam Tam
Tom 1
*

Timbal 2
*

Gong
Tom 2
*

Timbal 3
*

Plato susp.
Tom 3
Gran cassa
*

f *mf* ↔ *f* *mf*

f *mf* ↔ *f* *mf*

f *mf* ↔ *f* *mf*

f *mf* ↔ *f* *mf*

7

Timb. 1

Tam T.
T. 1

Timb. 2

Gong
T. 2

Timb. 3

Plato s.
T. 3
G. c.

f *mf* ↔ *f* *f* *mf* ↔ *f* *mf* ↔ *f*

f *mf* ↔ *f* *f* *mf* ↔ *f* *mf* ↔ *f*

f *mf* ↔ *f* *f* *mf* ↔ *f* *mf* ↔ *f*

f *mf* ↔ *f* *f* *mf* ↔ *f* *mf* ↔ *f*

* Dejar vibrar, no cortar la resonancia.

Paralelo a confirmar

The musical score for 'The Great Wall' by Tan Dun features six percussion parts. The score is written for a large ensemble, with each part having a specific instrument and a unique rhythmic pattern. The parts are: Timb. 1, Tam T. T. 1, Timb. 2, Gong T. 2, Timb. 3, and Plato s. T. 3 G. c. The score is in 9/16, 8/16, 2/4, and 4/4 time signatures, with various dynamics (f, ff, mf) and articulations (gliss, accents). The score is written for a large ensemble, with each part having a specific instrument and a unique rhythmic pattern. The parts are: Timb. 1, Tam T. T. 1, Timb. 2, Gong T. 2, Timb. 3, and Plato s. T. 3 G. c. The score is in 9/16, 8/16, 2/4, and 4/4 time signatures, with various dynamics (f, ff, mf) and articulations (gliss, accents).



B

19

Timb. 1

Tam T. 1

Timb. 2

Gong T. 2

Timb. 3

Plato s. T. 3 G. c.

Paralelo a confirmar

C

25 $\text{♩} = 40$

Timb. 1

Tam T. 1

Timb. 2

Gong T. 2

Timb. 3

Plato s. T. 3 G. c.

31 $\text{♩} = 72$

Timb. 1

Tam T. 1

Timb. 2

Timb. 3

Paralelo a confirmar

Paralelo a confirmar

Timb. 1

Tam T.
T. 1

Timb. 2

Timb. 3

[illegible]

Paralelo a confirmar

♩ = 40

Superball

Tam T. T. 1

Timb. 2

Gong T. 2

Timb. 3

Plato s. T. 3 G. c.

p *mf* *p*

p *< mf > p* *p* *< mf > p*

p *< mf*

p *mp* *p* *< mf* *p* *p* *mf* *p*

p *< mf*



F

56 ♩ = 40

Timb. 1

Tam T. T. 1

Timb. 2

Timb. 3

mp *p* *p* *f* *mp* *mf*

mp *p* *p* *mp* *f* *mp* *p* *< mf > p*

mp *p* *p* *f* *mp* *p* *< mf > p*

Paralelo a confirmar

63

Timb. 1

Timb. 2

Timb. 3



G

68

Timb. 1

Timb. 2

Timb. 3

$\text{♩} = 40$... poco a poco rallentando en las repeticiones a ... $\text{♩} = 60$

(G.P.)

Comentario de la pieza

Tus ojos

Andrés Bracero

Universidad de las Artes

En su música refleja la sonoridad andina y ecuatoriana fusionada con beats electrónicos. Su letra habla del amor después de la muerte y el recuento en otras vidas. *Tus ojos* fue la primera composición como solista del productor y compositor Andrés Bracero y que marcó el inicio de su proyecto personal Killa. El tema fue producido por Andrés Bracero y Guillo Estrella y contó con la participación de los artistas Tatiana Gorriti (voz), Alexis Zapata (vientos andinos) y Esteban Acosta (guitarra).

Tus Ojos

Andrés Bracero

Intro **Yumbo** ♩ = 135

Voz

Guitarra Acústica 1

Guitarra Acústica 2

Bajo 5 cuerdas

Chajchas Bombo

5

V.

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

A

V.

Ha - ce cien a - ños meen - con - treen tu ca ra, vi - vi tu mi - ra da,

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

14

V. sen-tí tu pa sión. Le-jos muy le-jos me fui de tu al

Gtr. Ac. 1 F# Ema7

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

19

V. ma, un via-jeha-cia la al ba, mea-le-jé de vos.

Gtr. Ac. 1 F# G#m F#

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

B

V. Yhoy teen - cuen - troa qui sin sen - tir el mie do

Gtr. Ac. 1 G6 F#m Bm7

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb. Simile

30

V.
de rom - per el cie - lo. Y hoy teen - cuen - troa

Gtr. Ac. 1
B7sus2 Bm7 G6

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj.
Bomb.

35

V.
quí to - dos cons - pi - ran al a - zar.

Gtr. Ac. 1
F#m Bm7 B7sus2 Emaj7

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj.
Bomb.

C

V.
Tus o - jos me dan la paz que sien - to

Gtr. Ac. 1
E F# Simile G#m

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj.
Bomb. Simile

46

V.

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

51

V.

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

Puente 1

V.

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

A1

V. So-lo vo-la-ba sin rum-bo de luz, car-gan-do mi cruz el sol no bri-

Gtr. Ac. 1 E^{maj}7 F[#] G^{#m}

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

71

V. lla-ba Le-jos muy le-jos me fui de tu al ma,

Gtr. Ac. 1 F[#] E^{maj}7 F[#]

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb. Simile

76

V. un via-je-ra-cia la al ba, mea-le-jé de vos.

Gtr. Ac. 1 G^{#m} F[#]

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

B1

V.
Yhoy _____ teen - cuen - troa _____ qui _____

Gtr. Ac. 1
G6 F#m

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

85

V.
to - dos cons - pi - ran al a _____ zar.

Gtr. Ac. 1
Bm7 B7sus2 Emaj7

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

C1

V.
Tus _____ o - jos me dan _____ la paz que sien _____ to

Gtr. Ac. 1
E F#m Simile G#m

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb. Simile

94 1.

V. de vi-brar a - den tro. ¡Ay! tu me das la li - ber

Gtr. Ac. 1 F# E

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

99

V. tad de sen-tir el fue go, de vi-vir de nue vo.

Gtr. Ac. 1 F# G#m F#

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

105 2. Puente 2

V. de vi-brar a - den tro.

Gtr. Ac. 1 F# E

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

C2

V. *Tus o - jos me dan la paz que sien to.*

Gtr. Ac. 1 *E F# G#m*

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb. *Simile*

117 1. *de vi-brar a-den tro. ¡Ay! tu me das la li - ber*

Gtr. Ac. 1 *F# E Simile*

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

122 *— tad — desentir el fue go, — de vi-vir de nue — vo. —*

Gtr. Ac. 1 *F# G#m F#*

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

Coda

128 2.

V. *de vi - brar a - den tro.*

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

F#

Gmaj7

133 *rit.*

V.

Gtr. Ac. 1

Gtr. Ac. 2

Baj.

Chaj. Bomb.

F#m

Bm7

B7sus2

Emaj7

La última fiesta (2021), de Biera

Un álbum-film

Angie Lucía Cobos Piguave

Universidad de las Artes
angie.cobos@uartes.edu.ec

El hip-hop, el *funk* y el rap son algunos de los géneros que explora Biera, artista de 20 años, nacido en Quito pero radicado desde temprana edad en Portoviejo. A los 16 años empezó su experimentación en la música, la cual se encuentra en plataformas como SoundCloud y YouTube; *Malas decisiones, buenas historias* es su primer EP. Esos trabajos se quedaron solamente entre los amigos cercanos, pero a los 17 años decidió que quería más que aquello. Es así que lanzó su álbum *Volando* (2019) de manera más formal. En el 2021 presentó el álbum *La última fiesta* con la colaboración de Abbacook, Haky, Alivw, Chloé Silva, Rosero, Brian Elmo y Yulia Song.

La última fiesta cuenta con once canciones: *Entrada* (*Hechos 2: 40*); *Arte según Platón* ft. Abbacook; *Según algunos* ft. Haky; *Real HH*; *Ciudad del pecado* (*Génesis 18: 23-26*) ft. Alivw; *Confirma*-interludio; *Miedo a amar* ft. Chloé Silva; *Sufro* ft. Rosero; *Lloro* (*Job 31: 9-12*) ft. Brian Elmo; *Bailo* ft. Yulia Song; *Salida* (*Lamentaciones 5: 14*) ft. Los Ranas. Además, tiene un guion que sirve de complemento para el álbum.

Biera concibió a *La última fiesta* como un álbum que contaría una historia y no solamente un compilado de canciones sin relación entre sí. Para ello, escribió una sinopsis y después un guion: LUF. Estas dos partes juntas forman el álbum-film. Mediante la escucha de cada canción se recorrería la narración cuya base podría ser mejor entendida con la lectura del guion y obtener así la experiencia completa del álbum-film. En este ensayo se analizará el encuentro de la literatura, el cine y la música, como constituyentes de esta creación, y de qué manera se logró o no el objetivo, a través de textos propios de cada arte.

Guion (cine y literatura)

LUF tiene como personaje principal a Slim Biera, un joven con amigos que quieren conducirlo al mundo de las drogas. Con una madre preocupada por su bienestar y con un amor no correspondido, Slim Biera dará pasos que le costarán caro, no solo a él, sino también a quienes le rodean. *LUF* es la abreviatura de *La última fiesta*, nombre que da indicio a lo que sucederá en la narración. En *El libro del guion*, Syd Field conceptualiza al guion como:

(...) UNA HISTORIA CONTADA EN IMÁGENES. Es como un *nombre*: trata de una *persona* o personas en un *lugar* o lugares, haciendo una «cosa». Todos los guiones cumplen esta premisa básica. Una película de cine es un medio visual para dramatizar un argumento básico. Y como en todas las historias, se divide claramente en principio, medio y fin.¹

En este caso, el guion *LUF* no se refleja en un medio visual, sino en uno auditivo. En cuanto a las estadías por las que pasa la narración: principio, medio y fin, estas pueden ser profundamente analizadas desde la literatura con la aventura del héroe de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, las que se traducirían por: la partida, la iniciación y el regreso. A su vez, cada etapa tiene sus subetapas, que no necesariamente deben ser cumplidas de manera estricta en su totalidad ni en orden.

LUF presenta en la partida: «La llamada a la aventura», «El cruce del primer umbral», «El vientre de la ballena»; en la iniciación: «El camino de pruebas», «La mujer como tentación»,

«La apoteosis»; y en el regreso: «Negativa al regreso», «La huida mágica», «El cruce del umbral de regreso», «La posesión de dos mundos».

«La llamada a la aventura» da inicio a los sucesos que tendrán lugar en el transcurso de la historia. Esta llamada, realizada por un mensajero hacia el héroe, actúa en él para su presente (en su vida), o su futuro (en su muerte). En el caso de *LUF*, la llamada a la aventura se hace mediante Judas, amigo de Slim Biera, quien le ofrece una solución para entrar a la fiesta:

—Tranquilo, Biera, para todo hay una solución. Mira, ¿quieres recuperar a Ruth? —pregunta Judas.

—Sí, obvio.

—Entonces tienes que ir a esa fiesta. Yo digo que hagas lo siguiente; esa chica tiene una invitación con dos cupos, de ley, porque te invitó. Entonces, primero cógetela, después pídele prestada la chatarra de carro que tienes a tu papá, una vez que hagas todo eso, la llevas a la fiesta, entras y la dejas botada. Así vas por Ruth y se reconcilian y ya está.²

Es una fiesta privada donde quieren entrar los amigos. Esta fiesta, además, es el punto focal de la historia porque por ella se da el título del álbum. Para ello, la oportunidad que se le presenta a Slim Biera es a partir de María, a quien acaba de conocer y quien le invita a que la acompañe porque despertó un interés hacia él. A su vez, es la sugerencia de Judas para que acepte la invitación y que realice otras acciones fuera de lugar, lo que tiene concordancia con la identificación del mensajero como lo malo:

¹ Syd Field, *El libro del guion* (Plot Ediciones, 1979), 13.

² Biera, «*LUF*», Arthur Social Club, acceso el 22 de mayo de 2022, <https://arthursocialclub.com/luf/>

El heraldo o mensajero de la aventura, por lo tanto, es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como mal, (...). El heraldo puede ser una bestia como en el cuento de hadas, donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros (...).³

Es la decisión que tome el héroe, Slim Biera, la que permitirá el cumplimiento de las subetapas. De esa manera, se da paso a «El cruce del primer umbral». Allí se encuentra con el llamado «guardián del umbral»; este o estos están ubicados en «la entrada de la zona de la fuerza magnificada»⁴ y «detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro»⁵. En este caso, los guardianes son guardias de seguridad y el peligro es la fiesta.

Los dos guardias son más altos que Slim y mucho más fornidos que él, sin ganas de confrontarlos, Slim solo los mira fijamente y camina hacia la entrada recordando el motivo por el que desea entrar a la fiesta: Ruth.⁶

A pesar de que Slim Biera aceptó la invitación de María, ella decidió a última hora entrar sin él, por lo que tiene dificultad para su ingreso y debe idear cómo resolverlo. Para ello, primero intenta enfrentar a los guardias cuando claramente sabe que es en vano y termina cediendo el jarabe para la tos, el cual es usado para drogarse, a cambio de que le dejen pasar. Al cumplir el objetivo se traslada a «El vientre de la ballena» donde «es tragado por lo

desconocido»⁷, ya que Slim Biera no sabe con lo que se encontrará en la fiesta ni qué sucederá en ella o a partir de ella. Está en el terreno de lo desconocido y se nota mediante la observación del lugar:

(...) La mesa llena de tragos, gelatinas y muchos caramelos, todo de dudosa procedencia. Slim deslumbrado por las luces cambiantes de color neón y la música de Bad Bunny intenta distinguir entre toda esa gente a sus amigos sin éxito alguno.⁸

Y no es solo a sus amigos a quienes desea hallar, sino, principalmente, a Ruth, lo que daría lugar a «El encuentro con la diosa».

El lugar, que era enorme, estaba lleno de gigantes dormidos y monstruos de la tierra y del mar, grandes ballenas, anguilas largas y resbaladizas, osos y bestias de todas formas y especies. El príncipe pasó cerca de ellos y por encima de ellos hasta que llegó a una gran escalera. Al final de la escalera entró en una cámara donde encontró la mujer más hermosa que había visto, dormida en un diván. «No tengo nada que decirte», pensó el príncipe y pasó a la próxima, y así miró en doce cámaras y en cada una había una mujer más hermosa que la anterior. Pero cuando llegó a la cámara decimotercera y abrió la puerta, un relámpago de oro apagó la vista de sus ojos. (...) En el diván yacía la reina de Tubber Tintye y si sus doce doncellas eran hermosas, no lo parecían junto a ella. (...)»⁹

3 Joseph Cambell, *El héroe de las mil caras* (México: Fondo de cultura económica, 1972), 37-38.

4 Cambell, *El héroe...*, 50.

5 Cambell, *El héroe...*, 50.

6 Biera, «LUF».

7 Cambell, *El héroe...*, 57.

8 Biera, «LUF».

9 Cambell, *El héroe...*, 68.

La manera en la que se ejemplifica «El encuentro con la diosa» en *El héroe de las mil caras* es similar a como sucede en *LUF*:

(...). Demasiada gente dentro, así que no se puede distinguir muchos de los muebles, excepto por la enorme televisión instalada en una de las paredes, (...)

(...). Slim cruza el ventanal que lleva hacia el patio, de ahí deja de escuchar la música y ver las luces. Todo es calma, pero él se encuentra demasiado nervioso. Mientras se acerca puede escuchar como Ruth mueve los pies en el agua, (...).¹⁰

En ambas situaciones, antes de localizar a la diosa, deben pasar por un sinnúmero de animales y personas, respectivamente. En el camino, además, aparecen mujeres, pero ninguna logra ser comparada con la diosa a quien buscan. Aquella es por quien el héroe se desvive, obteniendo así a «La mujer como tentación».

Tal como Edipo, quien adquiere un deleite «después de haber poseído a la reina por primera vez»¹¹, pero ello «se convierte en agonía de espíritu cuando descubre quién es ella»¹². Slim obtiene agonía en su vida desde la pelea con Ruth y se lo hace saber:

(...) Todo estuvo mal, yo te amo en serio lo hago y desde que no he hablado contigo toda mi vida se ha desorientado. No me encuentro a mí mismo y me veo cómo estas tentaciones me consumen cada vez más Ruth.¹³

La diosa representa en ellos un placer instantáneo, ya que este se convierte

en sufrimiento al reconocer a la diosa como parte causante del dolor hacia cada uno. A pesar de que Ruth le pidió a Slim Biera que se aleje, él hizo todo para poder dar con ella en la fiesta y reconciliarse como pareja. El héroe es consciente del mal que representa la diosa en su vida y sigue ahí.

Una vez cumplido el objetivo de ingresar a la fiesta y hablar con Ruth, Slim Biera se encuentra en la última etapa: el regreso. Su primera estadía es la «Negativa al regreso», en donde «el aventurero debe regresar con su trofeo transmutor de la vida»¹⁴. Sin embargo, «esta responsabilidad ha sido frecuentemente rechazada»¹⁵.

Slim vuelve a la orilla de la piscina, por su mente pasan las palabras que Ruth le había dicho horas atrás y mientras ese “no te amo ni a ti ni a él” retumba por su cabeza, comienza a mezclar todo lo que había agarrado de la mesa. No tarda mucho en hacerle efecto, tan solo basta una hora para que él empiece a sentirse mareado, un poco perdido y totalmente cambiado. Dura media hora en elegir si quedarse en la piscina o entrar a enfrentar a Ruth, pero de repente, a las 11 de la noche deja de pensar, siente cómo le invade el deseo de bailar y se dirige rápidamente hacia la fiesta, escuchando la voz de Judas y Tomás; quienes lo llaman.¹⁶

Slim Biera, al ya haber interactuado con Ruth y no haber obtenido una respuesta favorable de su parte, decide embriagarse, con lo que tiene su «Negativa al regreso». El objetivo de ver a Ruth y hablar con ella fue realizado, sin em-

¹⁰ Biera, «LUF».

¹¹ Cambell, *El héroe...*, 74.

¹² Cambell, *El héroe...*, 74.

¹³ Biera, «LUF».

¹⁴ Cambell, *El héroe*, 113.

¹⁵ Cambell, *El héroe*, 113.

¹⁶ Biera, «LUF».

bargo, el héroe no se siente satisfecho con aquello porque no salió como esperaba. Es así que el regreso se atrasa por el tiempo en el Slim Biera se ahoga en alcohol y drogas por la decepción.

Slim Biera se halla en «El cruce del umbral del regreso» cuando con sus amigos deciden que es hora de irse de la fiesta y discuten sobre quién es el que debe manejar. A pesar de que Slim Biera no está en condiciones de ser el encargado, es a quien designan la tarea.

—Biera, tenemos que irnos, son las 4 a. m. Me van a matar si sigo en la calle. Tienes que manejar tú, Biera. —Le dice Judas asustado a Slim.

—Yo no puedo manejar, estoy demasiado mal, es algo que no.

—Tienes que manejar tú. —Lo interrumpe Judas. —¿O qué? ¿Acaso eres maricón? —Judas empieza a golpear el hombro de Slim. —Entre los tres siempre has sido el más quedado, el más cobarde, ahora que estás drogado hazme el favor de llevarnos a nuestras casas, nadie te mandó a drogarte, marica. —Slim, anonadado, no sabe qué responder ni qué decir, pensando si ese era su amigo o las drogas que tomó lo estaban haciendo alucinar.

—¿Eres sordo? Vámonos, Biera. —Judas empieza a empujar a Slim hasta la puerta con su cuerpo mientras agarra a Tomás por los brazos para arrastrarlo. Cuando llegaron al carro Judas y Slim subieron a Tomás en la parte de atrás, (...) ¹⁷

En realidad, ninguno de los tres está en buen estado para asumir la responsabilidad de conducir. A pesar de eso, es la obligación de llegar a casa la que prima. Así, se trasladan a «La huida mágica»,

la cual «puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas»¹⁸. Un accidente es la complicación que sucede debido al mal estado en el que se encuentra Slim Biera y la discusión que mantenía con Judas.

Tras el choque, Slim Biera queda más afectado y muere. De esa forma, termina «El cruce del umbral del regreso» donde «el héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura o simplemente se nos pierde, o es apisionado, o pasa peligros, y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada»¹⁹.

De la música en La última fiesta

En *La última fiesta* se usan *voice notes* como un recurso para conectar de manera instantánea con *LUF* y que, de esa forma, el lector-escucha se pueda ubicar en la narración del álbum-film. De hecho, abre con uno: *Entrada (Hechos 2: 40)*, que consta igual en el guion:

—Oe, ñaño, pilas que tienes que venir a la fiesta hoy día pero va a estar mortal ñaño, así te lo ju... mortal loco. Estamos llevando unas botellas de caña y una de vodka.

—Y de ron también, loco, de ron, pilas.

—Simón, de ron también vamos a llevar. Pilas que mi dealer me quedó en confirmarme esas pastillas, loco, pero tienes que venir, no vas a estar quedando mal, loco, hablamos.²⁰

¹⁷ Biera, «LUF».

¹⁸ Cambell, *El héroe...*, 115.

¹⁹ Cambell, *El héroe...*, 126.

²⁰ Biera, «LUF».

Al ser lo primero que se escucha en un álbum crea una expectativa sobre esta propuesta. De tal manera, *Entrada* (Hechos 2: 40) presenta a dos personajes masculinos que pueden ser reconocidos por la voz y solo en *LUF* se pueden conocer sus nombres, sus personalidades y el papel que cumplen en la narración. Aquellos vuelven a aparecer en *Según algunos*, *Ciudad del pecado* y *Confirma*.

El recurso de los *voice notes* como parte de la narración se encuentra en otros álbumes. Un ejemplo cercano es *Antezana 247*, de YSY A. Este es el álbum debut del artista argentino, que realizó a partir de su vivencia desde el término de El Último Escalón, convirtiéndolo así en un álbum conceptual realizado en su estadía en La Mansión.

Con *Bienvenida* abre el álbum *Antezana 247*, el cual está compuesto por dos *voice notes*. En el primero se escucha solamente la voz de YSY A:

Mudar boludo. Nos acabamo' de mudar con Duki con dos amigos más a una re casa, a una re casa acá en Caballito, amigo, al lado de la Benito. Un re caserón, amigo, un re pero un re caserón, todo mal amigo. Nos acabamos de mudar recién, boludo hoy, recién 'tamos acá.

Y en el segundo, YSY A y Duki dicen:

Migo, decile vos, bro, mirá: ¡Ohhhh! Bang, bang, bang, bang. Pum, pum, 'tamo' acá', perro, boludo. Venite, amigo, venite a conocer la casa, amigo, venite ahora.

Ambos comienzos dan el primer acercamiento al escucha de lo que vendrá a continuación, conceden una información propicia para que este se ubique en cuanto a personajes, espacio y tiempo.

Entrada (Hechos 2: 40) y *Bienvenida* tienen en común que son dirigidos para alguien más a quien invitan; a la fiesta y a la mansión, respectivamente. Una invitación que podría ser captada por el escucha como el receptor de esta.

Tanto *La última fiesta* como *Antezana 247* son álbumes conceptuales en los que cada canción puede funcionar como unitaria, pero en su todo forman un complemento que entrega un buen acabado. *La última fiesta*, una historia ficticia sobre engaños, drogas, juventud y muerte, guarda en sus letras temas políticos, religiosos y tintes de autoficción. Por su parte, *Antezana 247* refleja lo que significó para YSY A su camino de hacer *freestyle* en El Quinto Escalón hasta su estadía en La Mansión, lo que marcó paso para tomarse su música como aquella que quedará para posteridad gracias a su grabación y lanzamiento por primera vez.

La última fiesta y *Antezana 247* también comparten los géneros rap y trap; los temas como las drogas, el desamor, Dios, el arte y quienes se denominan artistas; las *voicenotes* como complemento de las canciones; la policía, mujeres amadas y amigos como personajes. Es así que se comprueba la narrativa cercana entre los dos álbumes.

Así, pues, *La última fiesta* de Biera es un álbum-film que cuenta con un guion. Desde la literatura cumple, en cierta medida, con la estructura que propone Joseph Cambell en *El héroe de las mil caras* y desde la mirada del cine cumple con la premisa que «trata de una persona (...), haciendo una 'cosa'»²¹ y con su estructura de paradigma que se divide en: principio, medio y final. Sin embargo, en cuanto a la forma del guion, este pudo ser mejor tra-

²¹ Field, *El libro del guion*, 13.

bajado para que parezca uno y no luzca como un cuento o novela corta.

Según *El libro del guion* existen principios generales para la forma del guion, los cuales no se cumplen en *LUF*. Estos se refieren al modo en el que van ubicados los contenidos como lugar en el que se desarrolla la escena, toda la descripción en cuanto a personajes y dónde va ubicado el nombre de cada uno al momento de su intervención, así como las acotaciones escénicas: dónde, cómo y qué deben incluir, etc. Estos se rigen, además, por los espacios que debe tener cada parte del guion para que se visualice como tal.

A pesar de que desde la forma del guion el de *LUF* necesite más implementos para parecerse a uno, en su contenido sobre la historia y su acercamiento con *La última fiesta* da una base sólida, ya demostrada anteriormente con *El héroe de las mil caras*, para servir de conductor si la narración no queda clara en el álbum debido al resto de contenido que entrega como referencias a la biblia, al arte hecho en Ecuador, al Gobierno ecuatoriano, etc.

La última fiesta cumple parámetros en la literatura como en el cine para dar a conocer no solo la experiencia musical, sino su complemento en otras artes. De esa manera, el goce no solo se queda en una escucha, sino que se traslada a la lectura con base en el cine, convirtiendo a *La última fiesta* en un álbum-film.

Bibliografía

- Biera. «LUF». Arthur Social Club. 11 de septiembre de 2021. Acceso el 22 de mayo de 2022, <https://arthursocialclub.com/luf/> Biera, y otros. *La última fiesta*. 2021.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Luisa Josefina Fernández (traducción). Fondo de cultura económica, 1972.
- Fied, Syd. *El libro del guion*. 7. Traducido por Marta Heras. Plot Ediciones, 1979.
- YSY A, Duki, Neo Pistea, Obie Wanshot y Marcianos Crew. *Antezana 247*. 2018.

Biografías de los autores

Colaboradores

Diego Benalcázar

Diseñador de sonido, ingeniero de grabación/mezcla y productor con experiencia en diferentes campos del audio y la educación superior. Licenciado en Música y Producción de Sonido (Universidad San Francisco de Quito–Berklee International Network), con una especialización en Música Contemporánea. Magíster en Producción de Audio (University of Westminster, Londres); fue docente de grado y posgrado en esta institución. En 2013, fundó dB Audio Lab, un estudio de postproducción de diseño de sonido, mezcla para cine, televisión y multimedia, donde ha liderado equipos de audio para cine y contenido web del Reino Unido, Líbano, EE. UU. y América Latina. En 2017 fue nombrado profesor titular de la Universidad de las Artes (UArtes) en Guayaquil, en donde fue coordinador académico de la carrera de Producción Musical y Sonido. Además enseñó grabación, mezcla y postproducción de audio y música. Es profesor de posgrado en la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras (UArtes) y Postproducción Audiovisual Digital (Escuela Politécnica del Litoral). Su investigación y trabajo artístico se basa en artefactos sonoros ancestrales, procesos de archivo y memoria. Actualmente reside en Londres donde trabaja como Course Leader en el BA Music Production en el London College of Communications de la University of the Arts London. Es candidato al doctorado en Musicología en la Universidad de Oviedo.

María de los Ángeles Herrera Buste

Realizó sus estudios de canto popular en la Escuela del Pasillo Nicasio Safadi. En 2014 participó en el primer concurso de composición de pasillos que realizó la misma escuela. Es magíster en Composición Musical y Artes Sonoras en la Universidad de las Artes (UArtes), de la primera cohorte. Participó en el Congreso Universos Sonoros 2021 y en el Festival Latinoamericano de Música, en la sección Video-Arte en Caracas, Venezuela. Formó parte del proyecto MUTAR–Perú, en su primera edición. Ha sido parte de varios talleres como: «Recursos autóctonos para la composición», del Ministerio de Cultura; «Taller de matemáticas aplicado a la composición», de la UArtes; y en el «Taller para obras electroacústicas», auspiciado por Radio CASo, que transmitió en abril, en su espacio de conciertos radiofónicos, una de las obras de grado: *Umbral a un sueño*. Es docente de arte en la ciudad de Guayaquil y desde hace varios años ha abordado espacios de aprendizaje lúdicos que vinculan la escolaridad con el conocimiento de iconografía y sonidos precolombinos. Actualmente, continúa desarrollando propuestas de creación sonora con instrumentos preco-

lombinos y medios digitales. Es parte del metaverso de RUICA con la pieza *Cacería Glosolalia-Valdivia*.

Rina Matilde Monserratt Vela Garcés

Productora musical y radial. Licencia en Producción Musical y Artes Sonoras por la Universidad de las Artes (UArtes) y tecnóloga por el Instituto Superior de Artes del Ecuador (ITAE). Es maestra de música y se ha interesado en la investigación y creación de nuevos procesos pedagógicos, tanto en materias teóricas como en instrumentos. Gestora de proyectos culturales relacionados con la música y autora de libros de enseñanza musical. Gestora de proyectos comunitarios relacionados con la radio y los derechos de grupos vulnerables. Miembro de la Casa de la Cultura núcleo del Guayas, sección Música. Actualmente estudia la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras de la UArtes.

Pablo Alberto Gil Rodulfo

Director y fundador de Raíces Jazz Orchestra y del programa Venezuela Online Jazz Mentoring Program. Doctor en Artes Musicales (DMA) por la Universidad de Miami. Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). También tiene una maestría en Artes con especialidad en Jazz Performance (City College of New York). Grado en Arreglos, Composición. Piano e Historia del Jazz (Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, Francia). Ha tenido, entre otros reconocimientos, el primer premio de la ciudad de París en saxofón (1995); medalla de oro en saxofón del Conservatorio Nacional de París. Como productor y músico ha realizado ocho producciones discográficas como solista y ha sido músico invitado en más de treinta discos.

Cecilia Pereyra

Compositora y docente, nacida en Buenos Aires. Inició sus estudios como concertista de guitarra con Irma Costanzo y los continuó en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo. Luego, obtuvo la licenciatura en Artes Musicales con orientación en Composición en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes (DAMus-UNA). Estudió composición con figuras emblemáticas de la escena argentina como Gerardo Gandini y Mariano Etkin. Ha participado en distintos eventos artísticos como el Seminario Escuchar Componer (2011), en el *workshop* para *performers* y compositores en Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino (TACEC) de La Plata (2011). Ha obtenido la Beca Melos-Gandini y ha realizado residencias artísticas en Colón Contemporáneo, en colaboración con el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CeTC) e ISA, con Sinergy Vocal de Inglaterra y Nonsense Vocal Ensemble de Argentina (2012), proyecto Ensemble Modern-EMC (2016) y Centro de Experimentación del Teatro Colón con Ensemble Tropi (2019). Sus obras, con un lenguaje particular y personal, han sido presen-

tadas en salas de Buenos Aires (Auditorio de Belgrano, Usina del arte, CeTC, Biblioteca Nacional, Teatro la Fábula, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Complejo Teatral San Martín, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Teatro Payró, Hasta Trilce, Centro Nacional de la música, Centro Cultural Néstor Kichner, entre otras). En el exterior, en salas de Uruguay, Paraguay, Colombia, Chile, México, Estados Unidos, Holanda, Bélgica y Alemania.

Su música ha sido encargada e interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional, Ensamble Tropi, Nuntempe Ensamble, Compañía Oblicua, Ensamble Suono Mobile Argentina, Pampa Ensamble, Ensamble Modelo 62, Dúo Eterno Retorno, Ensamble de Guitarras del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Ensamble de Música Contemporánea, Ensamble Tsunami, Ensamble Líquido, entre otros. Ha sido miembro en comités de evaluación como jurado de tesis de graduación y concursos de composición en Argentina, como en el Festival FAUNA (DAMUS-UNA) y del certamen Atemporánea. En la actualidad es docente en el DAMUS-UNA y dicta composición en todos los niveles, así como también Morfología y Notación Musical.

Andrés Bracero

Productor musical y baterista de trayectoria internacional. Licenciado en Producción Musical (Universidad San Francisco de Quito). Magíster en Educación Musical (Universidad de Cuenca). Desde el año 2012 desarrolla su proyecto estudio Mr. Octopus Ec, realizando diseño sonoro, producción y postproducción de audio para proyectos musicales y empresas. Como docente ha trabajado en instituciones de gran renombre como la Universidad de las Américas (Udla), Instituto de Artes Visuales Quito (IAVQ), Conservatorio Mozarte, Escuela de músicos, Colegio Internacional Liceo Campoverde. Entre sus trabajos musicales más relevantes se encuentran artistas como: Daniel Páez, La piñata, Capital Klank, Spiritual Lyric Sound. Actualmente, Andrés desarrolla su proyecto Killa como compositor y productor musical, a cargo de su desarrollo completo. Ha producido varios discos de *reggae*, pop, etnoelectrónica, entre otros, y ha realizado giras en Alemania, Bélgica, Holanda, Colombia y Ecuador. Ha participado en eventos internacionales como el Circo Loco European Tour 2011, Antilliaanse Feesten 2011, Quito Fest 2012, Fiesta de la Música 2013, JJ a mi manera (gira nacional y grabación del DVD en vivo) 2016, Magia Tour 2018 (gira nacional y grabación del DVD en vivo), Jornadas de Investigación Musical de la Universidad Nacional de Loja (2019), Universos Sonoros e Inter[*]actos (2019).

Angie Lucía Cobos Piguave

Licenciada en Literatura por la Universidad de las Artes. Violinista de la Orquesta de Cámara de la Unidad Educativa John F. Kennedy durante 2013-2017. Se ha desarrollado en el periodismo cultural, con énfasis en el periodismo musical. Fue jefa de prensa del sello discográfico Arthur Social Club (Quito) y Fediscos (Guayaquil).

Su trabajo ha sido con músicos ecuatorianos emergentes, llevándolos a aparecer en medios de comunicación de Perú, Argentina, Brasil, Costa Rica, México, Estados Unidos. Participó en el Festival Nueva Era con la lectura de su obra literaria, en la que muestra a la música y la literatura como artes que convergen. Mantiene interés en la crónica musical, la crítica musical y las nuevas propuestas musicales ecuatorianas y latinoamericanas. de cámara del este compositor. Ha publicado numerosos artículos sobre la música ecuatoriana en enciclopedias musicales y revistas académicas nacionales e internacionales.

Guía rápida para los autores

Envíos

a. Artículos de investigación (sección peer review)

Los artículos arbitrados por pares ciegos se publicarán como artículos de investigación científica original. El tratamiento del tema y su contenido deben ser de interés para el área de la producción musical y las artes sonoras. Deberán mostrar rigor académico en el abordaje metodológico y precisión analítica del enfoque temático. Los trabajos serán inéditos y novedosos, enfatizando las relaciones multi, inter y transdisciplinarias en, desde y para las artes de lo sonoro.

Los artículos originales deberán contener título, un resumen estructurado de 250 palabras en español e inglés, un máximo de seis palabras claves o descriptores, cuerpo del artículo, referencias bibliográficas, y fuentes de financiamiento y/o permisos de uso de datos, con extensión total entre 5000 y 6500 palabras.

Es indispensable el anonimato de los manuscritos para garantizar la imparcialidad de los pares evaluadores. El tiempo promedio de revisión será de 20 días y se comunicará a los autores en un periodo máximo de 2 meses a partir de la recepción del artículo.

Se evaluará la calidad del artículo, los aportes al conocimiento, la actualidad de la bibliografía, la calidad y el manejo de las fuentes, la claridad en la argumentación, la coherencia en la redacción e importancia del tema. Una vez sometidos al arbitraje, los artículos podrán ser aprobados, aprobados con cambios o no aprobados. Para una segunda revisión, los autores contarán con 7 días laborales para una nueva entrega del manuscrito. Luego de recibir el artículo modificado, se le informará al autor acerca de su aprobación.

En los casos de controversia, se convocará al Comité Editorial a una reunión extraordinaria para su evaluación y viabilidad de la petición en un plazo no superior a los 8 días hábiles.

Comprobación para envíos:

- El artículo no ha sido publicado previamente ni propuesto a otro medio editorial.
- El artículo está en formato editable de procesador de texto DOC (.docx).
- El artículo cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo señalados.
- La lista de referencias contiene un 40 % de los últimos cinco años.
- El texto no contiene referencia del autor.
- Evita el empleo de lenguaje de género excluyente.

b. Partituras de composición contemporánea

Las partituras deberán enviarse en formato PDF, en blanco/negro o color, con un máximo de 14 cuartillas en A4, incluyendo en la página inicial el título, nombre del autor y/o del transcriptor y año de composición. Podrá proponerse adicionalmente una página para

instrucciones de interpretación y/o conceptualización performativa en tipografía Helvética Neue, 11 puntos e interlineado sencillo. Los envíos de partituras no podrán contener numeración de página ni encabezado de ningún tipo. El tiempo promedio de revisión será de 40 días y se comunicará a los autores en un periodo inferior a 2 meses a partir de la recepción de las propuestas.

Se evaluará la capacidad de ejecución, los aportes científicos al lenguaje y producción musical, a la interpretación y a la composición contemporánea, la claridad del formato, la calidad y el manejo de edición y coherencia en la selección de los signos extralingüísticos sonológicos. El Consejo Asesor de la Revista Sonocordia elegirá para cada número las seleccionadas de entre aquellas presentadas por la dirección editorial.

c. Sección Miscelánea

Como miscelánea entendemos traducciones, críticas de eventos y/o festivales, reseñas de trabajos discográficos, entrevistas. Los envíos no deberán superar las 4000 palabras y deberán incluir nombre, filiación institucional, mail de contacto y tipo de vinculación con la investigación en artes sonoras y producción musical. Se tomarán en cuenta las normas de edición de los artículos de investigación científica.

Ética de la publicación científica original

Los artículos deberán ser originales, inéditos y no haber sido editados en ningún medio de publicación.

Los textos serán revisados mediante el sistema de plagio URKUND.

Para el arbitraje científico, los evaluadores señalarán sus apreciaciones en un formulario de evaluación y deberán informar al Comité Editorial los casos de conflicto de interés que pudieran ocasionarse para realizar el cambio de evaluador.

Autoría

Los autores conservan los derechos de autor y ceden el derecho de la primera publicación a la revista, registrándose en Creative Commons y permitiendo a terceros utilizar lo publicado mencionando la autoría, número de edición y fecha de publicación.

Se deberá indicar al final del manuscrito si la investigación fue financiada por parte de alguna institución, así como indicar los permisos respectivos de uso si se utilizan bases de datos que no sean de dominio público o no fueron creadas por el autor.

Normas de referencia

Las citas en el texto deben seguir el estilo [Chicago-Deusto](#). Algunos ejemplos:

Cita corta

Como afirma Maurel-Indart, «[...] la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material».¹

Cita larga

Como afirma Maurel-Indart:

¹ H  lene Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

En el siglo XX, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmaterialidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material.²

Referencia en nota (libro)

Fernando Ortega. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman* (Buenos Aires: Agape, 2014): 68–69.

Referencia abreviada en nota

Ortega, *Amadeus*, 68–69.

Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)

Ortega, Fernando. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman*. Buenos Aires: Agape, 2014.

Referencia en nota (capítulo en libro)

Karina Borja. “Los paisajes vivos del equinoccio: la yumbada de San Isidro de El Inca”, en Esteban Ponce Ortiz (ed.), *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016): 86–87.

Referencia en nota (artículo de revista)

Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López. “El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725–1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado”, en *Revista Musical Chilena* Vol. 74 N.º 234 (2020): julio – diciembre: 17.

Partitura

Adriana Verdié. In “C” *Nuation* (Virginia: Cayambis Music Press, 2018): 3.

Dirección de envíos y/o consultas

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

2 Hélène Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Noviembre de 2021, Guayaquil - Ecuador

Familias tipográficas: Uni Sans, Merriweather

En esta edición de *Sonocordia* nuestros autores reflexionan sobre el pasado, el presente y el futuro de las artes sonoras y la producción musical introduciendo al lector en diferentes escenarios del arte musical y diversas épocas culturales. Se piensa sobre las nuevas fuentes de distribución y consumo de productos artísticos que proporcionan los activos digitales, *crypto* y su importancia en América Latina. Hay un acercamiento a los procesos de creación musical desde la investigación artística. La radionovela en Guayaquil sumerge al lector en sucesos históricos, políticos, sociales, culturales y tecnológicos en los que se desarrolló este género. Y por primera vez —de lo que tenemos conocimiento— se publica un trabajo en castellano sobre el compositor Edward Simon. Se presentan dos partituras: *Paralelo a confirmar*, de Cecilia Pereyra y *Tus ojos*, de Andrés Bracero. Para incentivar la crítica musical, en la sección «Fuera de tono» publicamos un ensayo sobre la producción de narrativa musical urbana del artista Biera, denominada *La última fiesta*.

Omar Domínguez Castro
Coordinador editorial
Revista *Sonocordia*