

Revista Volumen 1 / N.º 3

MAYO 2021

ISSN 2697-3545

Dragón<sup>13</sup> ESTEBAN MENA

Universos sonoros en la Amazonía ecuatoriana JUAN CARLOS FRANCO

Hacia una música experimental latinoamericana EMILIA BAHAMONDE NORIEGA

Entrevista a Mika Martini DAVID YÉPEZ VALENCIA

Volcán JUAN POSSO



artes sonoras  
producción  
musical





Revista Volumen 1 / N.º 3

Mayo 2021

ISSN 2697-3545



artes sonoras  
producción  
musical

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga López

D. R. © Universidad de las Artes

**Artes**  
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

Universidad de las Artes

MZ14, P2 - Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

[editorial@uartes.edu.ec](mailto:editorial@uartes.edu.ec)

SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical  
Universidad de las Artes  
Volumen 1, Número 3. Mayo 2021  
ISSN 2697-3545

Director: Norberto Bayo  
Coord. editorial: Luis Pérez Valero  
Editora asociada: Bernarda Ubidia

Universidad de las Artes (Ecuador)  
Universidad de las Artes (Ecuador)  
Universidad de las Artes (Ecuador)

#### 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 Izara	Universidad de las Artes (Ecuador)
David de los Reyes	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ketty Wong	University of 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 Suastegui	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Ana María Ochoa	Columbia University (Estados Unidos)
Carmen Pardo	Universitat 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](mailto:revista.sonocordia@uartes.edu.ec)  
[uartes.edu.ec/sonocordia](http://uartes.edu.ec/sonocordia)



**Este ícono indica que hay un enlace  
multimedia dentro de una imagen**

# Índice

## Prólogo

Norberto Bayo .....	9
---------------------	---

## Artículos

### Hacia una música experimental latinoamericana

Emilia Bahamonde Noriega .....	11
--------------------------------	----

### Universos sonoros en la Amazonía ecuatoriana

Juan Carlos Franco .....	27
--------------------------	----

### Recuperación de la memoria sonora precolombina para la creación contemporánea

María Emilia Sosa Cacace y Lucas Mattioni .....	43
---	----

## Partituras

### Volcán

Juan Posso .....	63
------------------	----

### Dragón<sup>13</sup>

Esteban Mena .....	71
--------------------	----

## Fuera de tono

### Entrevista a Mika Martini

David Yépez Valencia .....	77
----------------------------	----

### Producción musical desde los expertos. Reseña sobre Producción Musical,

### Pedagogía e investigación en artes de Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero

Lorenzo Escamilla Castillo .....	85
----------------------------------	----

Biografías de los autores .....	93
---------------------------------	----

Guía rápida para los autores .....	97
------------------------------------	----



# Prólogo

Con este tercer número cerramos el primer volumen de la revista estableciendo nuestras inquietudes e intereses institucionales con, para y desde las Artes Sonoras y la Producción Musical regional latinoamericana. Las experiencias personales de la investigación y el rol social de la cultura de lo musical han definido nuestro capital intelectual y creativo de las producciones artísticas. Hoy, como individuos sabemos buscar formación, información y entretenimiento de manera simultánea en el capital cultural, en el espacio público, en la experimentación de los sentidos, en la transterritorialidad y en el multilingüismo. La identidad, los transterritorios, la interculturalidad y la diversidad involucran permanentemente a ciudadanos, actores y creadores para democratizar y revalorizar los espacios de producción simbólica y cultural de la ciudad, del país y de la región. En este número reconoceremos temáticas sobre la memoria, la música experimental y la ecología entre otras.

En la sección de artículos encontramos, en primer lugar y en voz de Emilia Bahamonde, un estudio sobre la conceptualización de la música experimental latinoamericana. *Hacia una música experimental latinoamericana* ayuda a reconocer una visión adecuada de las vivencias que se experimentan en la cotidianidad y la música experimental se presenta como creación conjunta, compartida, colaborativa e interactiva. Así, en la experimentación musical se integra las estrategias para la construcción de metodologías críticas de la tecnocultura, el arte y el patrimonio inmaterial. La práctica experimental desde una perspectiva latinoamericana se plantea como noción operativa performativa de sonidos, sondeos y experimentos sonoros. Los significantes sociales contextualmente periféricos y marginales serán constructores del encuentro de un imaginario transhistórico entre pasados y presentes. En el segundo artículo, *Universos sonoros en la amazonía ecuatoriana*, Juan Carlos Franco da voz a la participación de la comunidad indígena al reconocer las temáticas significativamente para el sector multicultural. En la República de Ecuador, las necesidades para el desarrollo y la recuperación de los imaginarios colectivos e individuales siguen mostrando las derivas del evento al reflexionar futuras posibilidades en la diversidad y las relaciones del *Sumac Kawsay* o Buen Vivir. El nuevo perfil del creador y del gestor cultural deberá reconocer en estas prácticas experimentales el interés, los elementos del contexto y los principios éticos y estéticos. Ecuador se muestra como un territorio fértil para las producciones sonoras etnográficas, experimentales y los espacios de convivencia ciudadana. En el último artículo, María Emilia Sosa y Luca Mattioni presentan un estudio etnográfico de un patrimonio sonoro ancestral prehispánico. En *Recuperación de la memoria sonora precolombina para la creación contemporánea* se describen los procesos de construcción de obra para dialogar con la identidad de las comunidades que involucran aspectos sociales en relación con la naturaleza acústica y la ecología social. El registro de las experiencias acústicas define las derivas disciplinares sonoras y musicales en forma de exploración creativas de la condición grado cero y de la ancestralidad que de ellas suscitan. La organología de las vasijas sonoras dará garantía de

ello. La participación e implicación de las comunidades y la lógica cultural de la música precolombina fragua una estructura democrática e inclusiva en el trabajo en equipo, la solidaridad y la reciprocidad para la creación artística y sonora.

En la sección de partituras presentamos *Volcán*, de Juan Posso y *Dragón<sup>13</sup>*, de Esteban Mena, ambos docentes de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes. En estas se muestran los resultados de la composición contemporánea y la configuración de los nuevos hábitos del consumo cultural contemporáneo dando respuestas muy diferentes al problema de la imprevisibilidad del producto que se da hoy día. La actividad artística y las garantías de éxito de las producciones musicales dependerán de los escenarios de su consumo y de la actitud ingeniera. La grafía musical contemporánea de ambas propuestas permite reconfigurar un nuevo escenario de multirrelaciones y nuevas interconexiones entre la producción, la promoción y el acceso de la cultura de la música. La sección de misceláneas o Fuera de Tono incorpora una entrevista al chileno Mika Martini realizada por el músico ecuatoriano David Yépez y la reseña bibliográfica del libro *Producción Musical, Pedagogía e investigación en artes* de Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero a mano del músico venezolano Lorenzo Escamilla. En primer lugar, será fundamental pensar en la distribución y acceso de manera correlacional y en el flujo equilibrado de estos bienes y servicios para apoyar los mecanismos de fomento y participación que de ellas emergen para la emancipación de colectivos y cooperativismos. Pero quizás sea necesario repensar los

servicios y los productos para priorizar aquellos que surtan para la construcción de la identidad comunitaria. En segundo lugar, será esencial reconocer el consumo cultural como la capacidad de expresión y creatividad de la comunidad y los servicios digitales que hacen posible situar los públicos en el centro mismo del ciclo productivo. En la producción musical, la capacidad crítica de los espectadores y el beneficio del bienestar asociado tras su consumo no sólo muestran las pautas globales de su producción sino también la transformación de estos contenidos en el nuevo escenario transmedia. Bajo la mirada del productor se reconoce el auge de las plataformas musicales, los metadatos, la inteligencia artificial y la diversidad de las expresiones culturales y ha transformado la cadena de valor equilibrando los flujos de los bienes y los servicios que estos ofrecen.

Concluyo señalando que la memoria narrativa de las artes sonoras establecerá la conversación imaginaria entre las producciones y las audiencias. La gran riqueza, originalidad y diversidad creativa que existen en Latinoamérica y el potencial cultural de las artes sonoras y la producción musical hacen conocer y examinar las pautas y los mecanismos de la sinergia cultural para el cambio social y cultural actual. Las expresiones culturales y artísticas de lo musical, como instrumento del mensaje social, muestran las condiciones esenciales que facilitan la relación entre las prácticas, las creencias y los procesos de cooperación contemporánea.

Norberto Bayo  
Director

# Hacia una música experimental latinoamericana

**Emilia Bahamonde Noriega**

UNAM / Musexplat  
ebahamonde.1987@comunidad.unam.mx

## Resumen

Durante el último siglo, Latinoamérica ha sido escenario de propuestas muy interesantes y bastante variadas, en materia de producción de música experimental. Más allá de la definición tradicional, donde la exploración sonora contrasta con las concepciones musicales previas, la diversidad de la música experimental latinoamericana impide definirla con exactitud. Se puede constatar que hay varios puntos comunes que preocupan dentro de esta escena, podemos citar: el deseo por juntar la música tradicional de corte popular con la música académica, las limitaciones económicas, la escasa aparición de la figura femenina, la poca inclusión de músicos pertenecientes a etnias minoritarias, entre otras.

Como reacción a las problemáticas anteriores propongo el desarrollo de una plataforma en línea enfocada en la música experimental latinoamericana. El presente trabajo constituye un resumen del primer capítulo de mi investigación. Las preguntas que subyacen a este artículo son: ¿Cuál es la definición de música experimental en Latinoamérica? ¿Cómo era el panorama de la música experimental latinoamericana en el siglo pasado? ¿Qué soluciones han propuesto los músicos experimentales latinoamericanos contra la precariedad en la profesionalización musical en Latinoamérica?

A lo largo de los próximos párrafos hablaré acerca del concepto tradicional de música experimental, de lo que los músicos latinoamericanos opinan y de la importancia de consolidar una escena experimental. Revisaré brevemente algunos acontecimientos importantes entorno a la música experimental latinoamericana hasta nuestros días. Todo esto con el fin de consolidar un marco teórico idóneo que permita entender las necesidades dentro de esta comunidad y así poder continuar con el diseño de mi plataforma.

**Palabras claves:** música experimental, comunidades digitales, Latinoamérica, gestión musical, inclusividad.

**Title: Towards an experimental music in Latin America**

## Abstract

During the last century, Latin America has been the scene of very interesting and quite varied proposals regarding experimental music production. Beyond the traditional definition, whe-

re the sound exploration contrasts with the previous musical conceptions, the diversity of the Latin American experimental music doesn't allow to define it accurately. There are several common points that concern this scene, we can mention: the desire to combine traditional music of a popular nature with academic music, economic limitations, the lack of the female figure, the low participation of musicians belonging to minority ethnic groups, etc.

In order to solve these problems, I propose the development of an online platform focused on Latin American experimental music. This work is a summary of the first chapter of my research. The questions underlying this article are: What is the definition of experimental music in Latin America? What was the panorama of Latin American experimental music in the last century? What solutions have Latin American experimental musicians proposed against the precariousness of musical professionalization in the territory?

Throughout the next few paragraphs I will discuss the traditional concept of experimental music, what Latin American musicians think and the importance of consolidating an experimental scene. I will briefly review some important events around Latin American experimental music until this day. The principal goal is to consolidate an ideal theoretical framework that allows understanding the needs within this community, and thus, being able to continue with the design of my platform.

**Keywords:** experimental music, digital communities, Latin American, music management, inclusivity.

## Conceptualizando la música experimental

La música experimental ha sido tradicionalmente definida como la exploración sonora en contraste con las convenciones musicales previas. No está claro quién acuñó el término por primera vez, pero entre los primeros que lo hicieron destaca el compositor americano John Cage, quien dice que se trata de expresiones musicales cuyo objetivo es experimentar e improvisar con nuevas sonoridades dentro y fuera del laboratorio, utilizando innovadoras estrategias para organizar los sonidos y silencios. Para Cage: “Una acción experimental es aquella cuyo resultado no está previsto”.<sup>1</sup> Cage llama a esto indeterminismo, mientras que otros autores lo llaman aleatorismo. Además, Cage dice que el músico experimental no busca el éxito ni el fracaso de su producción musical.

Otro acercamiento que pude encontrar es el del compositor francés Pierre Schaeffer, quien teorizó acerca de los parámetros de la música experimental en el artículo *Vers une musique expérimentale* o Hacia una música experimental, publicado en 1957. En este artículo Schaeffer busca un punto en común entre la música electrónica y la música concreta, dejando de lado toda música que no sea producida manipulada en el laboratorio. Una vez más concuerda en que la experiencia de la música experimental no debe prejuzgar el resultado y enlista una serie de proposiciones, de las cuales destacamos: la producción de sonidos electrónicos debe evitar emular sonidos de instrumentos clásicos, el uso de instrumentos exóticos o preparados no es relevante, las nuevas sonoridades no tienen por

<sup>1</sup>John Cage. *Silence: lectures and writings* (3.<sup>a</sup> edición. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961): 13.

qué ser parte de la notación tradicional, el objeto sonoro no tiene relación con las notas musicales producidas por instrumentos acústicos, el compositor es además intérprete y el contacto con el público es diferente pues el concierto ya no es un espectáculo.<sup>2</sup>

Una última definición tradicional la tomaré del libro *What's the matter with today's Experimental Music?* escrito por el compositor y musicólogo holandés Leigh Landy, escrito en 1991:

Música experimental es aquella música en la que el componente innovador (no en el sentido de novedad encontrada en cualquier trabajo artístico, sino innovación sustancial claramente buscada por el compositor) de cualquier aspecto de una pieza determinada tiene prioridad por encima de la técnica artesanal más general esperada en cualquier trabajo artístico.<sup>3</sup>

Como se puede ver, en todos los casos anteriores, los autores se refieren a una música que contrastaba con la tendencia de la música pasada, podemos afirmar que música experimental es explorar los límites de lo usualmente aceptado. Pero además buscamos las opiniones originadas en la propia comunidad musical experimental latinoamericana. Estamos de acuerdo en que música experimental significa salirse de los límites establecidos, pero estos límites están definidos por el contexto del compositor o compositora en cuestión. Así lo afirman los editores del libro *Experimentalismos en la práctica: perspectivas musicales desde Latinoamérica*:

Si bien algunos pueden esperar escuchar o ver una disposición particular de sonidos o prácticas como signos y pancartas del experimentalismo musical, tal vez ciertos tipos de armonías disonantes, rechazo de los usos convencionales de elementos musicales básicos o estructuras abiertas a la improvisación o participación del público, insistimos que el resultado sonoro del experimentalismo está siempre supeditado a tradiciones musicales específicas y comparte hábitos de escucha, un hábito auditivo, por así decirlo.<sup>4</sup>

Por otro lado, al hablar de la música experimental en Chile, el investigador chileno Manuel Tironi nos comenta en su artículo “Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene” que hay tres principios que constituyen las bases de la escena experimental: 1) la hibridez de la creación musical; 2) los proyectos que utilizan procedimientos no convencionales para la creación y la difusión 3) la marginalización comercial, relacionada con el acceso limitado a lo *mainstream*,<sup>5</sup> el mercado comercial y las grandes audiencias.<sup>6</sup> Me entrevisté con varios representantes de la comunidad musical experimental y al preguntarles acerca del concepto de música experimental las respuestas varían, pero concuerdan con varios puntos mencionados por Tironi.

En primer lugar, conversé con el gestor Luis Alvarado, fundador del sello discográfico peruano Buh Records, quien afirma que la música experimen-

<sup>2</sup> Pierre Schaeffer. 1957. *SVers une musique expérimentale.* (París: Richard-Masse, 1957).

<sup>3</sup> Leigh Landy. *What's the matter with today's Experimental Music? Organized sound too rarely heard* (1.a edición. Nueva York: Routledge, 1991): 7.

<sup>4</sup> Ana R. Alonso-Minutti, Alejandro R. Madrid y Eduardo Herrera. *Experimentalisms in practice: music perspectives from Latin America* (Nueva York: Oxford University Press, 2018): 3.

<sup>5</sup> Tendencia popular mayoritaria, que incluye la cultura popular y la de grandes masas.

<sup>6</sup> Manuel Tironi. “Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene”. En *Urban Assemblages. How actor - network theory changes urban studies*, de Ignacio Fariás y Thomas Bwender (Nueva York: Routledge, 2010): 27-53.

tal en la actualidad no es la misma que la de las décadas pasadas. En pocas palabras Luis nos dijo que música experimental es «[...] Todo tipo de propuesta musical contra hegemónica que busca romper con el *statu quo*». Conversando acerca de la escena latinoamericana, Luis habló acerca de las dificultades de la escena, sobre todo por la falta de comunicación y falta de periodismo musical. Finalmente, Luis concluyó que una de las principales virtudes de la escena experimental es «[...] El hecho de haber aprendido a hacer las cosas a contracorriente».<sup>7</sup>

En otra entrevista conversé con el colectivo mexicano Híbridas y Quimeras, conformado por las artistas Piaka Roela y Libertad Figueroa. Ambas coincidieron con Luis, para ellas en la música experimental hay que salirse de los estándares: «[...] Es la creación sonora totalmente libre, tengas o no tengas formación musical». Ellas me contaron que su colectivo surgió como una alternativa ante la poca presencia femenina en los carteles de festivales de música experimental. Híbridas y Quimeras busca, además, incluir a todas las personas que se identifiquen como mujeres y que no necesariamente nacieron como tales. Demostmando así, la preocupación de este sector que se siente sub-representado. Asimismo, ellas piensan que una de las principales virtudes en la escena experimental es que se están creando redes y grupos que buscan salirse del colonialismo europeo o estadounidense y cuyo objetivo es la exposición de la producción regional.

Finalmente, conversé con Susan Campos Fonseca, reconocida musicóloga y compositora costarricense. Al preguntarle sobre el concepto de música

experimental ella me dijo que, aunque es necesario explorar históricamente las raíces del término, hay que buscar una música experimental situada en América Latina.

[...] Para pensar la música experimental lo primero que tenemos que hacer es analizar qué tipo de relatos genealógicos justifican qué entendemos por experimentación en términos de innovación, de invención, los vínculos que pueda tener con mediación tecnológica x, sea electrónica, digital o analógica y las ideas o la investigación, que se procese o se geste dentro de esa búsqueda.

Susan dice que ella no está de acuerdo en el uso de las categorías.

Siento que hay que desbordar las categorías. No puede ser que porque es electropop no lo voy a poner a lado de noise. La tecnología es lo que nos une, ahora cómo pensamos la tecnología, desde dónde, empecemos a cuestionarlo. Pero hay que deshacer esas gremialidades, porque creo que son absurdas, fueron una herencia del siglo XX de ciertos gremios, pero ahora mismo no. Tú puedes hacer electropop, puedes hacer electroacústica, puedes hacer noise, puedes hacer lo que tú quieras. El tema es: ¿Qué es lo que estás pensando?, el asunto es: ¿Qué es lo que estás investigando?, ésa es la gran pregunta: ¿Qué es lo que estás pensando, qué te mueve?

La diversidad de las propuestas musicales impide definir con exactitud un concepto de música experimental en el territorio. Muchas personas se rehúsan a etiquetar al arte, puesto que piensan que esto podría castrar su creatividad o porque corremos el riesgo de crear jerarquías. A pesar de ello, se pueden encontrar puntos en común en la comunidad experi-

<sup>7</sup> Para escuchar las entrevistas completas, visitar: <https://mus-explat.com/category/entrevistas/>

mental, se está gestando una especie de industria musical experimental, donde los músicos han aprendido a sobrevivir frente a las diversas vicisitudes presentes en el territorio, como por ejemplo: pocas políticas inclusivas, escasas redes de trabajo internacionales, ausencia de una escuela de crítica musical especializada, piratería y precios altos de los boletos de avión que hacen que los tours latinoamericanos sean insostenibles.

Más allá de los posibles obstáculos que se puedan encontrar al buscar un punto de encuentro entre las distintas expresiones de música experimental en Latinoamérica es necesario discutir acerca de factores que dificultan la continuidad e internacionalización de los diversos proyectos identificados bajo este género. Lamentablemente, existen pocos estudios que catalogan a la música experimental en Latinoamérica como parte de un todo y poco se ha investigado acerca de la realidad de sus participantes y sus necesidades; los estudios que pude encontrar se enfocan principalmente en un país específico, por ejemplo: *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*, *Arqueología de la música experimental en México* o *La Música Electroacústica en Chile*, entre otros.

La precariedad de la industria musical obliga a los músicos independientes a trabajar en varios lugares para financiar sus discos o giras, no pudiéndose así dedicar al cien por ciento a su actividad artística. Por otro lado, a menudo el músico experimental debe ejercer varias funciones: compositor, intérprete, productor, ingeniero de sonido y ser además su propio community manager o agente. Todo esto puede ser muy agobiante y es sin duda un trabajo a tiempo completo, que en ocasiones no es remunerado.

En ese sentido, la música experimental latinoamericana quizás no solo significa apostar por nuevos sonidos y formatos musicales distintos, sino además reivindicar a aquellos sectores que la industria musical de las grandes masas no nos ha dejado escuchar. Si bien se puede interpretar que la música experimental siempre ha existido y que existen distintas músicas experimentales dependiendo del lugar y de la época, puede que algunos historiadores estén en desacuerdo. Durante siglos, fue el modelo eurocéntrico el que comandó las artes en todas sus disciplinas en Latinoamérica y por ello, varios textos afirman que la experimentación y la vanguardia musical llegaron a este territorio a mediados del siglo pasado, época en la cual la connotación de música experimental era bastante conocida en los conservatorios y en los laboratorios de música electrónica. A continuación, se expondrán algunos antecedentes históricos de la música experimental latinoamericana, hablaremos de los orígenes del término en la región y repasaremos ejemplos icónicos de las primeras vanguardias musicales en nuestro territorio.

## Panorama de la música experimental en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX

Con el propósito de demarcar el objeto de estudio, revisaremos los antecedentes de tres países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, mismos que serán expuestos en orden alfabético.

### Argentina

Una de las principales cunas de experimentación en el cono sur se cons-

tituyó entre 1961 y 1962 por el Centro Latinoamericano de Altos Estudio Musicales (CLAEM), que formaba parte del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. El compositor argentino Alberto Ginastera fundó el Centro en 1962 y lo dirigió hasta su cierre a principios de los años setenta. Más de 50 compositores provenientes de distintos países latinoamericanos pasaron por este centro hasta su cierre en 1971, entre ellos figuraban: Jorge Antunes (Brazil), Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Cesar Bolaños (Peru), Gabriel Brnčić (Chile), Mariano Etkin (Argentina), Eduardo Kusnir (Argentina), Mesías Maiguashca (Ecuador), Antonio Mastrogiovanni (Uruguay), Alcides Lanza (Argentina), Marlos Nobre (Brasil), Jacqueline Nova (Colombia), Joaquín Orellana (Guatemala), Graciela Paraskevaídís (Argentina), Jorge Sarmientos (Guatemala), Édgar Valcárcel (Peru) y Alberto Villalpando (Bolivia). En estas instalaciones también se gestaron algunos de los primeros festivales de música experimental latinoamericanos.

Fueron varios los estilos musicales de vanguardia explorados en el CLAEM, entre ellos politonalidad, aleatorismo, microtonalismo y géneros relacionados. La tendencia era traspasar los límites de la música clásica contemporánea, para crear lo que denominaban como ‘música experimental’. La música electrónica también entraba dentro de esta categoría, al incluir trabajos con manipulación y procesamiento de sonidos, sonidos generados electrónicamente y conciertos de música asistida por ordenador o con instrumentos eléctricos. El CLAEM se destacaba en la región por tener uno de los estudios de música electroacústica mejor equipados, conocido como el Laboratorio

de música experimental que funcionó desde 1963.<sup>8</sup>

El CLAEM colaboró con el Centro de Artes Visuales y el Centro de Experimentación Audiovisual en algunas propuestas interdisciplinares de tendencia *avant-garde* que incluían arte pop, *happenings*, neofiguración e incluso arte para el consumo de masas.<sup>9</sup> En estas instalaciones se organizaba anualmente el Festival de Música Contemporánea y además se gestaban presentaciones con obras de alumnos destacados, sobre todo de aquellos que gozaban de las becas bianuales que se otorgaban a jóvenes de toda Latinoamérica.<sup>10</sup>

Algunas de las figuras de la música contemporánea que destacaron como profesores en Centro, fueron: Luigi Nono, Yannis Xenakis, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Gilbert Chase y Gilbert Amy. La influencia de los músicos extranjeros más las nuevas ideas traídas por los músicos que estudiaron en el exterior incrementaron la tendencia hacia una música con estética europea. El compositor ecuatoriano Mesías Maiguashca nos habla de su experiencia en el CLAEM en su libro *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*, y destaca la importancia de los profesores extranjeros en el adoc-trinamiento de las nuevas técnicas de composición europeas:

Este período fue particularmente importante para mí/nosotros pues recibí-

<sup>8</sup> Uno de los aportes más curiosos fue el del convertidor gráfico analógico denominado “Catalina”, inventado por el ingeniero Fernando von Reichenbach, que sería director técnico del laboratorio desde 1966 hasta 1971. Este dispositivo tenía la capacidad de transformar determinados gráficos en sonidos. La Catalina podía sintetizar sonidos, a través de una cámara de video, se extraía la información de una partitura analógica y se convertían los datos en voltaje, generando sonidos a través de osciladores y filtros.

<sup>9</sup> Eduardo Herrera. *Di Tella Institute* (2016). Último acceso: 24 de febrero de 2019.

<sup>10</sup> José Emilio Burucúa. *Historia argentina. Arte, sociedad y política* (Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2014): 13.

mos información, por ejemplo, sobre la Escuela de Viena, la vanguardia europea de entonces: Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis; y tuvimos un primer contacto con la música electroacústica. Igualmente importante fue el hecho de juntar generaciones de jóvenes compositores latinoamericanos, pudimos conocernos, intercambiar ideas, formar amistades, crear proyectos a largo plazo.<sup>11</sup>

A inicios de la década de los setenta, la dictadura militar argentina redujo los fondos económicos hacia proyectos culturales, debido a que pensaban que podrían ser cuna de rebeliones, argumentando que la razón en realidad era una crisis económica. En esta época, el rock nacional había logrado reemplazar en popularidad al rock anglosajón que había llegado a Argentina en los años cincuenta. Pero este rock se alejaba de las características del rock popular de años pasados, no era una música bailable y la experimentación sonora los llevó a adquirir una sofisticación que los catapultaría a nivel internacional.<sup>12</sup> Entre sus principales representantes tenemos a bandas como: La Máquina de Hacer Pájaros, Serú Girán, Almendra, Invisible, Spinetta Jade, entre otros.<sup>13</sup>

## Brasil

A continuación, hablaré de la música experimental en Brasil. A finales de los setenta, el movimiento artístico Tropicália o Tropicalismo se manifestaba dentro de la música, el teatro, las artes plásticas y la poesía. Era un movimiento que fusionaba elementos de la cultura popular con el avant garde. En música, las principales figuras fueron Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão y la agrupación Os Mutantes, músicos en su mayoría provenientes de Salvador de Bahía.<sup>14</sup>

Tropicália surge a finales de los años sesentas, en plena época de la dictadura militar en Brasil. El movimiento tropicalista tuvo su apogeo en 1968, influenciado por las protestas estudiantiles en París en mayo del mismo año y porque en ese año se suspendió el recurso jurídico de habeas corpus, por lo que muchas personas fueron encarceladas sin motivo alguno. El gobierno estaba consciente del poder subversivo del movimiento, quienes a través de sus canciones reclamaban por justicia. Esta fue la causa para que algunos de los integrantes de Tropicália fueran arrestados, polémicas que fueron difundidas a través de los medios de comunicación y ayudaron a la eclosión del movimiento. Se organizaron además debates entre sus integrantes, que involucraban intelectuales, músicos y periodistas.<sup>15</sup>

En este movimiento musical abundaban los arreglos orquestales con sonoridades mixtas, cambios de tiempo y compás, variedad de estilos y letras

11 Fabiano Kueva. *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles* (Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito, 2013).

12 Mara Favoretto. "La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos". En *Resonancias* 18 (14): 69-87 (Pontífica Universidad Católica de Chile, 2014).

13 La experta en rock argentino Mara Favoretto, nos cuenta en una publicación hecha para la revista Resonancias de la Pontificia Universidad Católica de Chile que, al principio, la imagen subversiva de los rockeros, los había convertido en enemigos de los militares, pero cuando la guerra de las Malvinas se desató, la estrategia del gobierno fue apoyar al rock nacional o "rock en tu idioma" y prohibir el rock en inglés, con el objetivo de obtener el apoyo de la juventud. Sin embargo, lejos de apoyar a la dictadura, los rockeros expresaron su admiración y apoyo a los ingleses y su rechazo a la guerra. Era una época en que la represión del gobierno impedía el libre ejercicio a la expresión y los jóvenes se identificaban con este género, cuyas letras contestarías les permitían protestar ante el momento.

14 La Universidad Federal de Bahía fue un centro importante de la vida cultural. Durante los años cincuenta se había renovado la planta docente con el fin de modernizar las instancias culturales y esto sumado a una política de revalorización de las tradiciones populares generaría esta mezcla ecléctica del Tropicalismo (Martins, 2004).

15 Christopher Dunn. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001): 3. Último acceso: diciembre de 2019. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/gil-and-caetano-imprisoned>, p. 3.

que tenían una estructura de collage, que además promulgaban la libertad de expresión, criticando el golpe de estado de 1964, que marcó el inicio de la dictadura.<sup>16</sup> Una descripción más profunda de este movimiento se puede encontrar en la tesis de Mariana Martins: *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*:

En el Tropicalismo observamos una variedad muy grande de géneros, pero merecen especial destaque, por la recurrencia observada, el baião y la balada con tratamiento pop (canciones melodiosas con arreglos e instrumentos del rock simplificadamente). Las fusiones de ritmos, estilos y géneros son muy frecuentes y consonantes con dos procedimientos bastante usados por los tropicalistas: la parodia musical (imitación integral o parcial de determinada obra) y el collage (sumatoria o yuxtaposición de elementos musicales variados).<sup>17</sup>

Mientras tanto, en el ámbito de la música académica, el movimiento de vanguardia brasileño giró en torno a la música serial, música microtonal, música concreta y música electrónica. Este movimiento se llamó Música Nova fue encabezado por los compositores Gilberto Mendes y Willy Corrêa de Oliveira, tuvo su sede en São Paulo. En 1963, el grupo publicó un manifiesto donde los artistas reflexionaban sobre la necesidad de emanciparse de Europa y Es-

<sup>16</sup> En 1968 se edita el disco de colaboraciones *Tropicália ou Panis et Circencis*, conformado en su mayoría por artistas de origen bahiano, entre los artistas se incluyen Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Os Mutantes and Gal Costa. El disco fue grabado en São Paulo, hogar de la agrupación Os Mutantes. En la portada del disco, se puede apreciar la clara influencia de los Beatles y su disco psicodélico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

<sup>17</sup> Mariana Martins. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)* (São Paulo: Humanitas FFLH/USP, 2004), 169.

tados Unidos. Un evento interesante se suscitó en 1967, durante una entrevista grupal, varios de los miembros de Música Nova hablaron de un cambio en el acontecer musical, era necesario acabar con la distinción entre arte musical y música popular. De ahí que algunos de sus compositores buscaron aliarse con los músicos tropicalistas.<sup>18</sup>

## México

Durante los años cincuenta, algunos compositores mexicanos se preocupaban por explorar nuevas sonoridades que trascendieran las tendencias nacionalistas de las décadas pasadas. Hasta entonces, pocos compositores se habían animado a experimentar con prácticas de esta índole. El compositor de origen norteamericano Conlon Nancarrow, nacionalizado como mexicano, fue uno de los primeros en trabajar con la politonalidad y la polirritmia en obras para piano mecánico. Más adelante, Jiménez Mabarak sería el primero en manipular música en cinta. En 1960, el compositor Carlos Chávez, creó el taller de composición en el Conservatorio Nacional de Música de México, y durante los años sesenta una nueva generación de compositores, alumnos este taller, organizaron varios conciertos de música electrónica.

Es importante destacar la influencia del movimiento de 1968 en Latinoamérica y en México en particular, en el surgimiento de una propuesta musical que se rebelaba en contra de un gobierno al que consideraban autoritario. Estos músicos exploraban géneros como el rock, la canción protesta y el folclor, acompañando con sus melodías las concentraciones y asambleas. «Hay que decir que, por alguna razón, proba-

<sup>18</sup> Dunn, *Brutality garden*, 70.

blemente por el movimiento estudiantil del 68, tanto en la pintura como en la música, hubo una ruptura importante que incluso influenció a compositores de la transición». <sup>19</sup>

En 1970, se fundó el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música por Héctor Quintana y Raúl Pavón.<sup>20</sup> En un principio este laboratorio estaba equipado con dispositivos de alta gama y aunque esa tecnología ya había sido explorada durante años por los músicos en Europa, fue recibida con entusiasmo por los compositores mexicanos, quienes desarrollaron en este espacio sus primeras piezas de música electroacústica y música concreta. Sin embargo, al igual que en otras latitudes, el mantenimiento del laboratorio fue tarea difícil, debido a la escasez de recursos económicos. Así nos lo cuenta el compositor mexicano Rodrigo Sigal, en su artículo llamado *Breve reflexión sobre la música electroacústica en México*:<sup>21</sup>

Un problema que enfrentó el Laboratorio fue su dificultad para financiar el mantenimiento continuo, la dotación de personal y la planificación de los estudios educativos. Debido a que la tecnología requiere de inversión constante para poder continuar siendo operativa, con el paso del tiempo los estudios dejaron de ser útiles.<sup>22</sup>

Para finalizar hablaré del ámbito no académico mexicano. Existieron varios proyectos de rock progresivo en México que experimentaban con la improvisación libre, el jazz y la fusión

del folclor con la música académica, como: Iconoclasta, Banda Elástica y Cabezas de Cera, entre otros. Algunos de estos proyectos inclusive experimentaban con instrumentos musicales creados por sus integrantes, así como instrumentos traídos de otras regiones del mundo. Cabe mencionar que estos proyectos no tuvieron el respaldo de los sellos discográficos tradicionales, de hecho, muchas de estas propuestas fueron agrupadas dentro del movimiento R.I.O. (Rock in Opposition), que se oponía a la industria musical tradicional y a las grandes compañías discográficas. Inclusive, algunos de ellos fundaron sus propios sellos discográficos, lo que les permitía mantener el control sobre todos los aspectos creativos y de difusión de sus obras.<sup>23</sup>

### Problemáticas contemporáneas en escena de la música experimental

En la actualidad, el músico no solo debe preocuparse por crear música original y ejecutar una interpretación de calidad; además, debe realizar una buena campaña de difusión para su material y desarrollar estrategias correctas para el manejo de las redes sociales de sus proyectos. Pocas veces los músicos están preparados con todos estos conocimientos interdisciplinares, por lo que muchos proyectos se terminan en poco tiempo, mientras que para otros es muy difícil alcanzar la internacionalización. En este apartado trataremos algunas las problemáticas contemporáneas y las soluciones que los músicos experimentales han propuesto: colectivos inclusivos, vinculación con la música popular,

<sup>19</sup> Manuel Rocha Iturbide. "Arqueología de la música experimental en México". En *Pauta* 30 (117): 169-182. (2011): 175.

<sup>20</sup> Raúl Pabón construyó el primer sintetizador mexicano llamado el Omnífón, durante la década de los sesenta, una especie de antecesor del Moog (Secretaría de Cultura de México, 2013).

<sup>21</sup> La versión original en inglés puede verse en Rodrigo Sigal y Bob Gluck, "Electroacoustic Music in Mexico", 2006.

<sup>22</sup> Rodrigo Sigal. "Breve reflexión sobre la música electroacústica en México". En *La Puerta* (FBA 3:2, 2010)..

<sup>23</sup> David Cortés. *El otro rock mexicano: experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales* (Ciudad de México: Tomo, 2017).

sellos discográficos independientes y redes colaborativas en línea.

### Colectivos inclusivos y vinculación con la música popular

Curiosamente, la música experimental ha sido un espacio común en el que las mujeres han difundido su expresividad musical. En los últimos años han surgido varios colectivos feministas de música experimental en Latinoamérica que tratan de reivindicar a la mujer dentro de la creación sonora experimental. Una de las compositoras latinoamericanas que se ha manifestado al respecto es Susan Campos, quien promueve el acceso a las mujeres a carreras musicales vinculadas a la tecnología o la composición; según ella, existe todavía un sesgo en la participación de las mujeres en la música. En una publicación hecha por la revista *Inquire*, Campos nos revela que todavía existen ciertos estereotipos dentro la producción musical latinoamericana. Aparentemente, para que una producción sea valorada, debe tener algún rasgo tradicional o folclórico y una lirica de tinte heterosexual:

Los cuerpos de las mujeres en América Latina siguen siendo territorio de batallas contra la violencia, la exclusión, los dogmas sociales, religiosos, políticos, económicos, militares y largo etc. La innovación nos integra cuando se trata de una cuota, pero en ciencia y tecnología siguen tratándonos como a una minoría. Y en el mercado del arte, aunque existe una importante representación, el aporte experimental en lo que toca a la creación sonora, sigue siendo un campo de batalla para los feminismos.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Susan Campos. *Feminoise Latinoamérica / ¿Un Manifiesto?* (23 de enero de 2017). Último acceso: 6 de diciembre de 2018. <http://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-un-manifiesto/>.

Como alternativa surge en 2016 el colectivo *Feminoise Latinoamérica*, un compilado digital de tracks hechos por mujeres dentro de la música experimental latinoamericana.<sup>25</sup> El sello discográfico *Sisters Triangla*, fundado por la artista argentina Maia Koenig, se encarga de realizar las publicaciones y difundir el material a través de su portal de bandcamp. Hasta el momento se han lanzado tres volúmenes compilatorios, que incluyen trabajos desde México, Costa Rica, Guatemala, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Paraguay, Uruguay y Argentina; además otros volúmenes con trabajos específicos de distintos países. En abril de 2019 se realizó el primer festival de Feminoise en Argentina, se convocaron artistas de México, Venezuela y Bolivia, entre otros, así como se impartieron talleres, charlas y encuentros. En palabras de su creadora, «observamos cómo influye la música experimental en las mujeres, lo lúdico y lo inclusivo como forma de deconstrucción, la disidencia musical, el Noise. La relación con la tecnología, el ciberfeminismo y el tecnofeminismo. La apropiación».<sup>26</sup>

Otro sector que ha sido invisibilizado por la industria musical es el de las etnias indígenas y afrodescendientes. Una vez más la experimentación sonora juega un papel trascendental en la inclusión de estos sectores. En primer lugar, hablaremos de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, en Bolivia, que, si bien se originó en 1980, ha permanecido activa hasta el día de hoy. Constituye uno de los esfuerzos más importantes en la región para introducir a la música de nuestros antepasados en el repertorio

<sup>25</sup> Feminoise Latinoamérica concluyó sus actividades bajo ese nombre, pero sus integrantes han formado otros colectivos a lo largo de la región.

<sup>26</sup> Buenos Aliens. *Feminoise: El feminismo hace ruido* (25 de julio de 2018). Último acceso: 31 de marzo de 2019. <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.72360.t.el-feminismo-hace-ruido.htm>.

de las salas de concierto más exclusivas. En su ejecución utilizan instrumentos nativos como siku, tarka, mohoseño, pinkillu y combinan música ‘culto’<sup>27</sup> de vanguardia con armonías y melodías de las comunidades indígenas bolivianas. En los últimos años, el elenco juvenil de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz ha tomado protagonismo al organizar ciclos de conciertos en todo el territorio. Los jóvenes que lo integran pasan por el Programa de Iniciación a la Música (PIM), vigente desde 2000, en coordinación con la Alcaldía de la Paz. Gracias a este programa, los jóvenes no solo desarrollan sus aptitudes artísticas, sino que además estudian la cosmovisión de sus pueblos, así como la fabricación artesanal de instrumentos ancestrales. Es un programa que desarrolla talleres en distintas zonas de la Paz, procurando la inclusión de barrios marginados. Hasta el momento, el PIM ha formado más de 10 orquestas juveniles en la Paz.

Sin duda alguna, Brasil es uno de los territorios con más afluencia afrodescendiente dentro la región. Existen varias iniciativas que buscan la preservación y difusión de la cultura afrodescendiente dentro el país, y algunas atraviesan otras problemáticas de forma transversal. En ese sentido, resulta interesante hablar de Coletividade NÁMÍBIÀ, puesto que no solo es un colectivo de personas afrodescendientes que fusionan artes musicales y visuales, sino que además está conformado por personas LGBTIQ+ en su mayoría. Su fundador es el performer Misael Franco, cuyo proyecto Euvira combina performance, música electrónica y afrofuturismo.<sup>28</sup> Franco nos cuenta que

una vez que Euvira se convirtió en un personaje común en el circuito underground, percibió la ausencia de artistas negros: “Estos espacios se construyen como sociedades utópicas, donde es posible ser y hacer lo que quieras sin sufrir agresiones. ¿Por qué, entonces, no había personas negras, cuerpos extraños, nordestinos en esas sociedades perfectas?”.<sup>29</sup> Fue entonces cuando decidió fundar Coletividade NÁMÍBIÀ en 2017, con el objetivo de generar fuentes de empleo y brindar apoyo para la comunidad negra GLBTI+ en Brasil. En dos años, han logrado participar en los festivales más importantes del país como Novas Frequências (Río de Janeiro), Festival Meav (São Paulo) y las fiestas Nua (Río de Janeiro), Masterplano (Bahía) y Doma (Porto Alegre). En la actualidad, el colectivo recoge un aproximado de 30 artistas, provenientes de diferentes regiones del país.

Por otro lado, hoy en día todavía se discrimina a quienes buscan vincular su discurso experimental con la música popular. Todavía prevalece el rechazo a la música que no es creada por grupos étnicos blancos y, además, involucra la reprobación de la música proveniente de sectores pobres de la población, por ejemplo, la cumbia de Perú y los países vecinos, misma que une el folclor y la música popular con las nuevas tecnologías musicales. Varias iniciativas con o sin apoyo gubernamental buscan descentralizar al sector musical y defienden la hibridación y la variedad de estilos musicales. Precisamente Buh Records, sello discográfico peruano, es un proyecto que mantiene esta convicción a través de un catálogo surtido. Su tienda en línea en la plataforma bandcamp dis-

<sup>27</sup> La música culta es una denominación general para aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita, sinónimo de música clásica europea (Wikipedia).

<sup>28</sup> El afrofuturismo en música combina elementos de la ciencia ficción y el realismo mágico con la música y la cultura africana.

<sup>29</sup> Equipo MECA. *A inquietude inclusiva da Coletividade Námibià* (12 de noviembre de 2018). Último acceso: 13 de abril de 2019. <https://medium.com/mecalovemeca/a-inquietude-inclusiva-da-coletividade-n%C3%A1m%C3%ADbi%C3%A0-999a0dac1501>.

tribuye a nivel mundial trabajos nuevos y reediciones musicales de artistas experimentales provenientes de toda Latinoamérica.

### Sellos discográficos independientes y la internet

En el ámbito de la música experimental local, las disqueras independientes han sabido sobrelevar problemas como la piratería y la preferencia por músicas anglosajonas o extranjeras, ofreciendo variedad de productos. Muchas veces se hacen reediciones de discos de culto de música experimental, demostrando el interés de las nuevas generaciones por escuchar música ‘antigua’. Asimismo, es usual que entre la mercadería de las disqueras se encuentren camisetas, pines, gorras, pósteres, entre otros y que rescaten soportes fonográficos analógicos, tal como vinilos y cassettes. Hoy en día, los sellos discográficos independientes no sólo actúan como productores de fonogramas y mercadería relacionada, sino que también producen eventos en los cuales se promueve la venta de sus productos.<sup>30</sup> Un ejemplo es el ya mencionado sello peruano Buh Records, uno de los más exitosos dentro la región. Para Luis Alvarado, el *streaming* es un aliado importante para la industria discográfica independiente, pues ayuda a que la música sea accesible en todo el mundo. Una vez que haya escuchado el disco completo, es más fácil que alguien quiera adquirir soportes físicos como discos o cassettes u otro tipo de mercadería.

Con la llegada de la internet los pronósticos para la industria musical de las grandes masas fueron pesimistas, la baja en las ventas de los discos físicos

obligó a muchos sellos discográficos a que cerraran sus puertas, a tal punto que hoy en día el mercado musical se centra en tan solo tres sellos discográficos a nivel mundial. A pesar de ello, los artistas independientes han logrado aprovechar la oportunidad que el acceso a internet ofrece a nivel mundial. Antes de la era digital, era prácticamente imposible que un proyecto latinoamericano pudiera llegar a otras latitudes sin la ayuda de una disquera importante. Considerando que en el pasado las grandes disqueras pocas veces abrían sus puertas a la música latinoamericana y menos a la música experimental, es todavía más difícil pensar que un proyecto de esta índole pudiese lograr la internacionalización en el pasado.<sup>31</sup>

Como podemos ver, hoy en día el papel de las comunidades virtuales y de las redes de trabajo es trascendental en el desarrollo del sector de la música independiente. Los blogs o sitios de reseñas especializados facilitan la conexión entre el público, los artistas, los sellos independientes y los promotores, incentivando la colaboración futura para producir nuevos trabajos, así como organizar presentaciones en vivo. Las radios online y las listas de reproducción de los líderes de opinión fomentan la escucha de nuevos proyectos, mientras que los algoritmos de las plataformas *streaming*, filtran los diversos contenidos de acuerdo con nuestros gustos particulares. Si bien los músicos independientes no perciben grandes ingresos económicos por la venta masiva de discos, las regalías por *streaming* o las largas giras internacionales, la internet ha facilitado la difusión de la música, a través de agregadores, que son

<sup>30</sup> Jorge Katz. *Tecnologías de la información y la comunicación e industrias culturales. Una perspectiva latinoamericana* (Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2006): 21.

<sup>31</sup> Julián Woodside y Claudia Jiménez. “Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical”. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, de Néstor García Canclini, 91-108 (Barcelona: Fundación Telefónica, 2012): 92.

intermediarios que nos permiten subir nuestros trabajos en plataformas de streaming mundiales, sin la necesidad de pertenecer a una disquera importante. De igual manera, las redes sociales juegan un papel fundamental en la creación de una audiencia comprometida que consuma nuestra música. Los contactos son importantes y es necesario que nuestra música produzca crítica o dé de qué hablar en otras regiones. Finalmente, la pregunta que yace en el aire es cómo podemos hacer que estas formas de producción sean rentables y sostenibles.

## Bibliografía

- Alonso-Minutti, Ana R. "Female Empowerment and Community-Oriented Experimentalism". En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, de Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid, 131-160. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Alonso-Minutti, Ana R., Alejandro R. Madrid y Eduardo Herrera. *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Arriagada, Arturo. "Unpacking the 'digital habitus' of music fans in Santiago's indie music scene". En *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*, de Brian J. Hracs, Michael Seman y Tarek E. Virani, 223-236. Nueva York: Routledge, 2016.
- Bazzichelli, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork*. Aarhus: Digital Aesthetics Research Center, 2008.
- Buenos Aliens. *Feminoise: El feminismo hace ruido*. 25 de julio de 2018. Último acceso: 31 de marzo de 2019. <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.72360.t.el-feminismo-hace-ruido.htm>.
- Burucúa, José Emilio. *Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2014.
- Cage, John. *Silence: lectures and writings*. 3era. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- Campos, Susan. *Feminoise Latinoamérica | ¿Un Manifiesto?* 23 de enero de 2017. Último acceso: 6 de diciembre de 2018. <http://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-un-manifiesto/>.
- Castellano, Ale. *La presencia de las mujeres en los festivales en 2018 (datos provisionales)*. 2018. Último acceso: 24 de febrero de 2019. <http://mujeresymusica.com/la-presencia-de-las-mujeres-en-los-festivales-en-2018/>.
- Castells, Manuel. *La Galaxia Internet*. 1.<sup>a</sup> edición. Madrid: Plaza & Janés, 2001.
- Ceará Cultura Secult. s.f. *Mapa Cultural do Ceará*. Último acceso: enero de 2020. <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>.
- Cohnheim, Nicolás, Damián Geinsinger y Ernesto Pien. "Impactos de las nuevas tecnologías en la industria musical". En *La cultura en Uruguay: una mirada desde las ciencias económicas*, de Carolina Asuaga, 126-153. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria (FCU), 2011.
- Cortés, David. *El otro rock mexicano: experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo, 2017.
- Cowen, Tyler, Bill Ivey y YProductions. *Nuevas Economías de la Cultura*. YProductions, 2009.
- Del Barrio, Javier Martín. *La piratería no daña la música en Internet, según un estudio europeo | Tecnología*. 4 de abril de 2013. Último acceso: diciembre de 2019. [https://elpais.com/tecnologia/2013/04/04/actualidad/1365070236\\_278293.html](https://elpais.com/tecnologia/2013/04/04/actualidad/1365070236_278293.html).
- Denzin, Norman K. e Yvonna Lincoln. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Los Angeles: Thousand Oaks: Sage Publications, 2017.
- División de expresiones culturales e industrias creativas, sector de la cultura.

- Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.* París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, 2010.
- Dunn, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001. Último acceso: diciembre de 2019. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/gil-and-caetano-imprisoned>.
- Estrada, Liliana. *10 bandas latinoamericanas favoritas de las personas que realmente saben de rock - Música*. 1 de enero de 2017. Último acceso: diciembre de 2019. <https://culturacolectiva.com/musica/10-bandas-latinoamericanas-favoritas-de-las-personas-que-realmente-saben-de-rock>.
- Favoretto, Mara. "La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos". *Resonancias* 18 (14): 69-87. Pontífica Universidad Católica de Chile, 2014.
- Fossatti, Mariana y Jorge Gemetto. *Arte joven y cultura digital*. Montevideo: Ártica Centro Cultural 2.0, 2011.
- Free Culture Forum. *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*. 2010.
- García Castilla, Jorge David. *Ruido Libre. La economía musical de la política*. Ciudad de México: El Instante de Sísifo, 2016.
- Herrera, Eduardo. *Di Tella Institute*. 2016. Último acceso: 24 de febrero de 2019. <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/50605/PDF/1/play/>.
- . "Experimentation and Legitimacy at CLAEM". En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, de Ana R. Alonso-Minutti, Alejandro L Madrid y Alejandro L. Madrid, 43. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. "La industria cultural". En *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. Valladolid: Trotta, 1998.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. 19 de noviembre de 2014. Último acceso: 28 de noviembre de 2018. <http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/salade-prensa/aproposito/2014/musicoo.pdf>.
- International Federation of the Phonographic Industry. *Global Music Report 2019*. Londres, 2019. Disponible en: <https://www.ifpi.org>.
- Katayama, Roberto. *Introducción a la investigación cualitativa*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Nuevos Tiempos Nuevas Ideas, 2014.
- Katz, Jorge. *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*. Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2006.
- Kueva, Fabiano. *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*. Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito, 2013.
- Kutler, Stanley I. *Dictionary of American History*. Vol. 5. New York: Charles Scribner's Sons, 2003.
- Landy, Leigh. *What's the matter with today's Experimental Music?: Organized sound too rarely heard*. 1.ª edición. New York: Routledge, 1991.
- Lessig, Lawrence. *Remix: cultura de la mezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Londres: Penguin Books, 2008.
- Martín, David Andrés. *Marketing Musical: Introducción a la industria y la promoción musical del siglo XXI*. Madrid, 2013.
- Martins, Mariana. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1976-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLH/USP, 2004.
- MECA, Equipo. *A inquietude inclusiva da Coletividade Námíbià*. 12 de noviembre de 2018. Último acceso: 13 de abril de 2019. <https://medium.com/mecalove-meca/a-inquietude-inclusiva-da-coletividade-n%C3%A1m%C3%ADbi%C3%A1-C3%A0-999aodac1501>.
- Mejía Navarrete, Julio. "Sobre la investigación cualitativa: nuevos conceptos y campos de desarrollo". En *Investigación cualitativa*, de Julio Mejía Navarrete. Lima: Unidad de postgrado de la facultad de educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

- Mendoza, Mario. *Piratería se come 40 % del mercado musical; mata talentos y estrellas.* 04 de noviembre de 2016. Último acceso: 12 de enero de 2019. <https://www.publimetro.com.mx/mx/entretenimiento/2016/11/04/pirateria-se-come-40-mercado-musical-mata-talentos-estrellas.html>.
- Noroña, Karol. *La normativa del 1x1 no impulsa nuevas creaciones en el Ecuador.* 20 de abril de 2018. Último acceso: febrero de 2020. <https://www.elcomercio.com/tendencias/normativa-creaciones-ecuador-radios-musica.html>.
- Pardo, Daniel. *Andrea Echeverri sobre la versión feminista de “Ingrata” de Café Tacvba: “Con las músicas modernas, las mujeres estamos otra vez en el lugar de las perras”.* 10 de diciembre de 2019. Último acceso: diciembre de 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50737907>.
- Reyna, Rob. *Los vinilos y el streaming: los aliados de la industria musical independiente.* 21 de marzo de 2018. Último acceso: 13 de abril de 2019. <https://rpp.pe/musica/nacional/los-vinilos-y-el-streaming-los-alia-dos-de-la-industria-musical-independiente-noticia-1111767>.
- Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier.* Reading: Addison – Wesley, 1993.
- Rocha Iturbide, Manuel. “Arqueología de la música experimental en México”. *Pauta* 30 (117): 169–182, 2011.
- Samudrala, Ram. *The Free Music Philosophy* (v1.4). 17 de junio de 1998. Último acceso: enero de 2020. [http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what\\_it\\_means](http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what_it_means).
- Saunders, James. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music.* Farnham: Ashgate, 2009.
- Schaeffer, Pierre. *Vers une musique expérimentale.* Paris: Richard-Masse, 1957.
- Schumacher, Federico. *La Música Electroacústica en Chile.* Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Fondart, 2005.
- Secretaría de Cultura de México. “Carlos Chávez, compositor de una enorme riqueza”. *Efemérides*, 2013.
- Sernovitz, Andy. *El marketing de boca a boca: Cómo las compañías astutas logran que la gente hable de ellas.* Febrero, 2009. Último acceso: diciembre de 2019. [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/46946395/596El-Marketing-De-Boca-En-Boca-MKTG\\_S.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOW](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/46946395/596El-Marketing-De-Boca-En-Boca-MKTG_S.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOW).
- Sigal, Rodrigo. “Breve reflexión sobre la música electroacústica en México”. *La Puerta FBA* 3: 2, 2010.
- SpeakStick. *How Music Technology Evolved Over the Years?* s.f. Último acceso: enero de 2020. <https://speakstick.net/blogs/speakstick/evolution-of-music>.
- Throsby, David. En *Cultura y Economía I*, de Magdalena Aninat Sahli, 55–62. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.
- Tironi, Manuel. “Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago’s experimental music scene”. En *Urban Assemblages: How Actor - Network Theory Changes Urban Studies*, de Ignacio Farías y Thomas Bender, 27–53. Nueva York: Routledge, 2010.
- Tucker, Joshua. “Peruvian Cumbia at the Theoretical Limits of Techno-Utopian Hybridity”. En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, de Ana R. Alonso-Minutti, Alejandro R. Madrid y Eduardo Herrera. Nueva York, 2018.
- Woodside, Julián y Claudia Jiménez. “Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical”. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, de Néstor García Canclini, 91–108. Barcelona: Fundación Telefónica, 2012.
- Zallo, Ramón. *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital.* Barcelona: Gedisa, 2011.



# Universos Sonoros en la Amazonía ecuatoriana

**Juan Carlos Franco**

Universidad de las Artes, Ecuador  
[juan.franco@uartes.edu.ec](mailto:juan.franco@uartes.edu.ec)

## Resumen

El presente trabajo analiza al sonido como una manifestación divina e investido de poder, elemento central que articula la dimensión mítica, espiritual, dinámica y estética de los universos sonoros de varias sociedades de la Alta Amazonía ecuatoriana (sie-kopai, a'i cofán, shuar, achuar, shiwiar y kichwas amazónicos). Revelaciones y dones, formación espiritual, socialización y transmisión del poder sonoro, encantamiento de las deidades forman parte de estas dimensiones, en el marco de una espiral cíclica, que, atravesada por el mito y el rito, otorgan sentido a las músicas de estas sociedades. El sonido investido de poder, permite la comunicación entre los seres humanos y sobrenaturales, son músicas para reafirmar las cosmogonías y teogonías sagradas y recuperar los dones entregados en tiempos primordiales.

**Palabras claves:** sonido investido de poder, hierofanía, estética del encantamiento, enteógeno, revelaciones.

## Title: Sonorous Universes in the Ecuadorian Amazonia

### Abstract

This paper analyzes sound as a divine manifestation and as charged with power. Both elements are crucial for the articulation of the mythical, spiritual, dynamic, and aesthetic dimensions within the sonic universes of various societies in the Upper Ecuadorian Amazon region (Siekopai, A'i Cofán, Shuar, Achuar, Shiwiar, and Amazonian Kichwas). These different dimensions appear within a cyclical spiral and encompass revelations and gifts, spiritual formation, socialization and transmission of sonic power, as well as the enchantment of the deities. At the same time, the cyclical spiral, which - crossed by myth and rite - gives meaning to those societies' sounds and musics. Charged with power, the sounds enable the communication between human and supernatural beings, reaffirm the sacred cosmogonies and teogonies, and recover the spiritual gifts that were transferred in mythical times.

**Keywords:** sound charged with power, hierophany, aesthetics of enchantment, entheogen, revelations.



Cesáreo Piaguaje, bebedor de yagé siekopai. Fotografía: Juan Carlos Franco

Dedicado a todas y todos  
los que partieron en este  
camino de búsqueda y curiosidad  
constante, con quienes conversé  
y reí durante largas noches,  
quienes me albergaron en  
sus casas y compartieron su  
comida conmigo, quienes  
me cuidaron en la selva y  
me enseñaron a cuidarme,  
personas increíbles, conocedoras  
de innumerables relatos  
cosmogónicos de sus culturas,  
de los seres y espíritus míticos  
que pueblan la selva y sus ríos.  
Aunque físicamente ya partieron,  
su presencia es infinita. Gracias  
Matilde Payaguaje, Celinda  
Piaguaje, Pascual Kunchikuy,  
Domingo Kuji, Elvira Criollo.

## Prefacio

El espacio geográfico de la Alta Amazonía está definido por las cuencas de caudalosos ríos, que alimentan el gran Amazonas. Los mismos nacen en los Andes y sus estribaciones. Es un área con grandes precipitaciones fluviales, bosques húmedos tropicales, humedales, bosques inundables con aguas blancas y negras, bosques de várzea e islas.

Desde las primeras exploraciones que realizaron los españoles en el siglo XVI para encontrar el ‘país de la canela’, la configuración étnica y espacial de esta región ha sufrido considerables transformaciones, las mismas no se encuentran vinculadas únicamente con el periodo de explotación del caucho, sino que vienen sucediendo sistemáticamente desde este siglo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> María Susana Cipolletti, *Sociedades Indígenas en la Alta Amazonia* (Quito: Editorial Abya Yala, 2017), 13-14.

El proyecto misional instaurado desde dicho siglo en la Alta Amazonía como parte de la política de la corona española, buscaba la conversión de las poblaciones indígenas a la religión católica. Las órdenes religiosas de los franciscanos, jesuitas y dominicos, establecieron reducciones y fundaron aldeas y en muchos casos tuvieron que competir con funcionarios civiles que trataban de controlar la mano de obra indígena para la extracción del oro y otros proyectos con beneficios económicos particulares.

Los misioneros se vieron enfrentados a un sinnúmero de problemas en las reducciones, como por ejemplo el abandono y fuga constante de las misiones por parte de los amazónicos, su negativa a someterse a los ritos de la religión católica, las epidemias de viruela, sarampión y otras enfermedades que fueron recurrentes y diezmaron a gran parte de las poblaciones originarias.

Varias fundaciones misionales fueron multiétnicas y al establecerse el kichwa como lengua franca y de uso oficial para la evangelización, desencadenó la pérdida de muchas lenguas originarias, así como la difusión de la lengua kichwa en gran parte de la cuenca amazónica, también el surgimiento de conformaciones societales tardías con distintas filiaciones culturales, como representan los kichwas del napo y pastaza, que adoptaron al kichwa como su lengua materna.<sup>2</sup>

Los siekopai, siona y otras sociedades de la familia lingüística cultura tukano occidental controlaban un territorio amplio entre los ríos Napo y Putumayo. Fueron protagonistas de una tenaz resistencia frente a la introducción de la religión católica, esta-

bleciendo el fracaso de las fundaciones franciscanas y jesuitas en sus territorios ancestrales. Rasgos similares apreciamos entre las sociedades shuar, achuar y shiwiar, pueblos con similitudes culturales e idiomáticas, quienes no solamente imprimieron resistencia espiritual, sino que fueron parte de sublevaciones que arrasaron con varias fundaciones españolas. En el caso de la sociedad shuar, el proceso de asimilación a la ‘sociedad nacional’ ocurre en forma tardía, a finales del siglo XIX y principios del XX a cargo de la misión salesiana.

Los a'i cofán, cuya lengua a'ingae no forma parte de ningún tronco lingüístico, ocupan un territorio delimitado por los ríos Aguarico, San Miguel, Guamés y Putumayo, en el límite fronterizo entre Colombia y Ecuador. La intervención misionera de los franciscanos y jesuitas en la época colonial produjo la introducción de elementos y celebraciones religiosas católicas que modificaron su cosmovisión.

Ya en plena época republicana, en 1941, el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú establece una nueva demarcación territorial que dividió los territorios ancestrales de algunas sociedades amazónicas, dejando aislados a grupos familiares hacia ambos lados de la nueva frontera.<sup>3</sup>

Algunas sociedades amazónicas atravesaron importantes cambios culturales debido al trabajo de una enorme y eficaz institución evangélica de origen norteamericano (Wycliffe Bible Translators) que se estableció en Ecuador en 1952, a través de un convenio suscrito con el expresidente de la República Galo Plaza. Su objetivo estuvo centrado en «pacificar, reducir y evangelizar a las sociedades amazó-

<sup>2</sup> Mencionamos aquí el caso excepcional de los sápara, sociedad que se la consideraba extinta, no obstante, adoptaron al kichwa como su lengua materna y escondieron su identidad en esta cultura.

<sup>3</sup> La nueva línea fronteriza afectó sobre todo a las sociedades shuar, achuar, shiwiar, sápara y siekopai.

nicas y facilitar su integración a la sociedad nacional».<sup>4</sup>

Los misioneros evangélicos combatieron prácticas ancestrales ligadas al consumo de bebidas rituales e introdujeron valores de la cultura blanco-mestiza, desconocidos por las sociedades indígenas. Paralelamente el estado ecuatoriano alentaba la colonización de la Amazonía ecuatoriana, resaltando la figura del colono como el personaje central del proceso civilizador. En este contexto inicia el proceso de extracción petrolera que dejará immensos impactos socioambientales y culturales en la Amazonía centro-norte del Ecuador. En los últimos años la minería a cielo abierto, promovida por el gobierno del ex presidente Rafael Correa Delgado en la Amazonía Sur del Ecuador provoca graves impactos ecológicos y conflictos socioambientales, que afectan a las sociedades shuar, achuar, y shiwiar.

El presente artículo representa un acercamiento a los universos sonoros de varias sociedades de la Amazonía ecuatoriana (siekopai, siona, shuar, achuar, shiwiar, a'i cofán, y kichwas amazónicos) a través del levantamiento, sistematización y análisis de datos etnográficos y la compilación de sus músicas tradicionales realizadas desde la década de los años noventa del siglo pasado hasta nuestros días.<sup>5</sup> Para ese momento y como ya se ha explicado, la configuración étnica y espacial de la Amazonía ecuatoriana había sufrido importantes transformaciones y los cambios culturales eran bastante

marcados en todas estas sociedades.<sup>6</sup> No obstante, a través de la tradición oral, fue posible reconstruir imaginariamente muchos de los contextos rituales y prácticas vinculadas a los universos sonoros, que en algunos casos ya eran cosa del pasado y cuyos saberes y conocimientos se guardaban solo en la memoria de adultos mayores, ancianos y ancianas de estas culturas.

## Dimensiones de los universos sonoros amazónicos

Cuando hablamos de los universos sonoros de las sociedades enunciadas, nos referimos a distintos sistemas de pensamiento musical, que en algunos casos presentan similitudes debido a la filiación con sus troncos lingüísticos-culturales, como sucede entre los siona y siekopai de la familia lingüística-cultural tukano occidental y los shuar, achuar y shiwiar de la familia lingüística-cultural Aénts Chicham.<sup>7</sup> En otros casos convergen distintas influencias culturales, como es posible advertir entre los kichwas del nápo y pastaza.<sup>8</sup>

Aunque cada universo sonoro tiene sus particularidades propias, con relación a géneros, estilos, organología, entre otros aspectos, es posible advertir la existencia de un elemento central que se encuentra presente en cada uno de los mismos. Se trata del sonido como

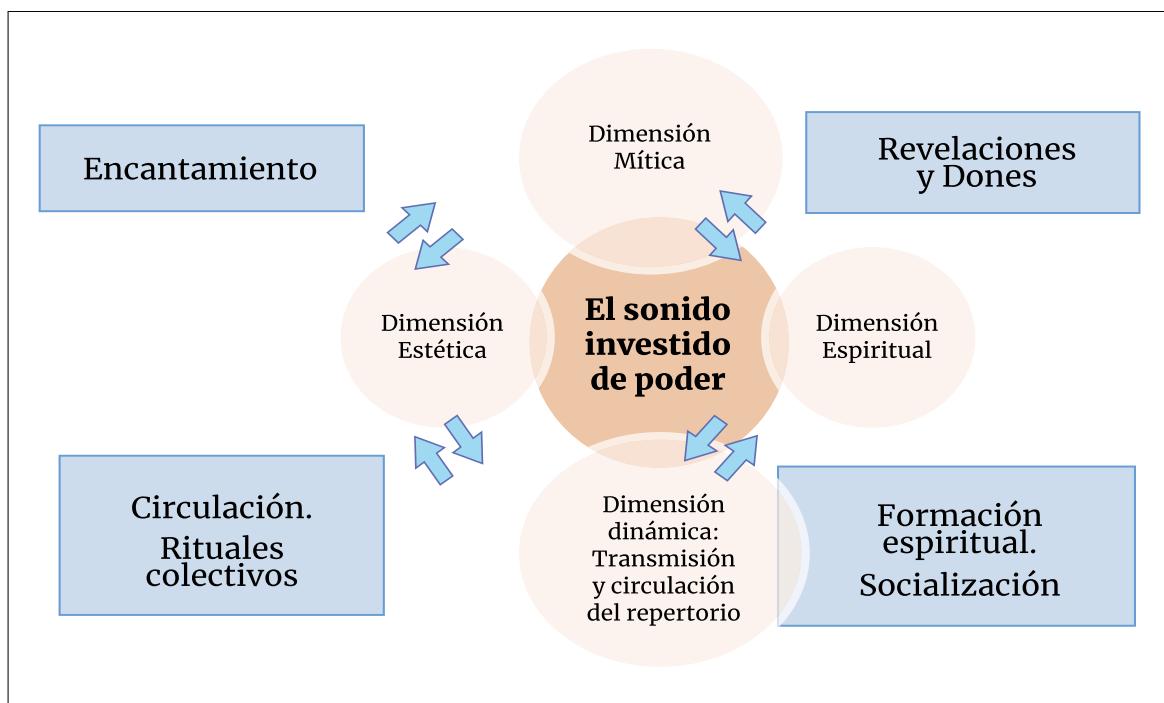
<sup>4</sup> Juan Carlos Franco, "Diversidad Cultural, Interculturalidad y Estado Plurinacional. Algunas reflexiones sobre el caso amazónico y la Provincia de Sucumbíos". En *Lineamientos para la Construcción de Políticas Públicas Interculturales*, 175-182 (Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2009).

<sup>5</sup> Estas investigaciones contemplaron, entrevistas a profundidad con informantes calificados, grabación de audio in situ de cantos y ejecuciones ancestrales, registros fotográficos, sistematización de datos etnográficos y talleres de validación de los mismos, transcripción y análisis musical, entre otros aspectos.

<sup>6</sup> Por ejemplo, los siona y siekopai habían dejado de construir las malocas, casas de habitación colectiva, una enseñanza de su principal deidad Ñañé y que era el principal lugar para las celebraciones tradicionales. De igual manera la fiesta shuar de la tsantsa, ya no se realizaba desde la década de los años cincuenta del siglo anterior. Varios instrumentos musicales y cantos ancestrales habían entrado en desuso.

<sup>7</sup> En el Congreso "Yápankam. Las voces de la investigación en la Alta Amazonía" llevado a cabo en Sevilla Don Bosco el año 2018, se decidió sustituir el término Jíbaro o Jíbaroano por Aénts Chicham para identificar a los shuar, achuar, shiwiar, wampís y awajún que comparten similitudes idiomáticas y culturales.

<sup>8</sup> Estas influencias se relacionan con elementos culturales de las sociedades constitutivas de los kichwas amazónicos.



hierofanía e investido de poder, fuerza espiritual que subyace los universos sonoros y delimita su carácter estético.

A su vez, el sonido como hierofanía e investido de poder, atraviesa varias dimensiones complementarias e interrelacionadas entre sí, las mismas conforman un solo corpus estético. Hablamos de la dimensión mítica, dimensión espiritual, dimensión estética (estética del encantamiento) y dimensión dinámica (transmisión y circulación del repertorio).

La dimensión mítica abarca revelaciones y dones sobre el origen de las expresiones sonoras, instrumentos musicales y cantos, se enlaza con la dimensión espiritual en donde se vuelve fundamental adquirir una formación espiritual acorde a la cosmovisión de cada cultura, aquí las revelaciones y dones también se manifiestan para adquirir el poder sonoro. Esta dimensión se conecta con la dimensión dinámica, relacionada con la transmisión y circulación del repertorio, a través de la entrega directa de poderes sonoros en rituales familiares o colectivos. Finalmente tenemos, la dimensión estética estrechamente vinculada a la dimen-

sión mítica. En este caso, los cantos y ejecuciones instrumentales buscan encantar a las deidades o seres del mundo espiritual para el cumplimiento de un fin determinado (estética del encantamiento). Esta complementariedad e interrelación de todas estas dimensiones encuentra su sustento principal en el poder sonoro o sonido investido de poder, sin el cual la vida social y espiritual en la selva, de acuerdo a sus cánones tradicionales carecería de todo sentido.<sup>9</sup>

## El sonido investido de poder

En todas estas sociedades el sonido es poder, es la fuerza espiritual que crea, transforma y protege. Alcanzar y relacionarse con estos poderes es parte de la formación espiritual de cada persona, a la vez que las distintas maneras de acceder

<sup>9</sup> Vale advertir que la configuración de estas dimensiones, responde a un ejercicio abstracto para comprender estos sistemas de pensamiento musical, en el marco de las complejas teogonías y cosmogonías de estas sociedades, por lo que varios de los contenidos de este artículo podrían ser ubicados en cualquiera de estas dimensiones con un enfoque distinto, en razón de la extremada complementariedad que presentan. No obstante, hemos elegido aquellos que permiten explicar de mejor manera las dimensiones e interrelaciones de los universos sonoros de algunas sociedades amazónicas del Ecuador.

a ellos, revela las expresiones diversas de estas sociedades. El sonido investido de poder se manifiesta en el canto, en la interpretación instrumental, en las alianzas sociales y sagradas, en su comunicación con seres espirituales. Aquí radica la esencialidad de estas músicas que tienen un profundo carácter espiritual y ritual, no son músicas para el espectáculo, son músicas para reafirmar las cosmogonías sagradas, para entablar diálogos con los seres míticos y espíritus de cada sociedad, para recuperar los dones que fueron entregados en tiempos primordiales.

Al ser el poder el elemento central sobre el cual el sonido pervive, muta, se transforma, comunica, invita, seduce, convoca, se establecen múltiples percepciones que colocan al sonido como parte indisoluble del poder, tal es así que ningún acto de poder prescinde del sonido, sea este un canto, una interpretación instrumental, un grito, un gemido, etc. El sonido es poder, esa es la forma como sienten, piensan y actúan los miembros de estas sociedades. En algunos casos aprender a cantar o tocar un instrumento musical parte de un ritual en el cual se transmiten estos poderes de padres a hijos o nietos; de abuelas a hijas o nietas, o constituyen revelaciones de las deidades o seres espirituales. En otros casos son las fiestas más representativas, los momentos ideales para aprender a cantar o tocar algún instrumento musical. Aunque es importante cantar y tocar bien, no existe la figura del instrumentista virtuoso, ni el afán por destacarse como tal.

## Dimensión mítica

Las sociedades amazónicas son conocidas por su gran riqueza de pensamiento que se manifiesta sobre todo en un cuerpo de relatos orales mitológicos, cuyo estudio permite entender las complejas interrelaciones que se tejen con

sus cosmogonías y teofanías y que dan origen a distintos tipos de cosmovisión.

Entre los siekopai, shuar, achuar, shiwiar y a'i la relación entre mitología y el mundo sonoro es clara y definitoria. No es posible entender sus universos sonoros, sin recurrir a determinados relatos míticos.

La vida y cultura de los siekopai está atravesada por el tiempo mítico. Según sus relatos, una de las primeras manifestaciones de lo sagrado ocurre en la quebrada siekopai, afluente del río Santa María de Huajoya que desemboca en el Napo, lugar donde hicieron su aparición los ma'ñokopose (jóvenes multicolores del mundo superior) quienes legaron distintos conocimientos a los actuales siekopai, entre otros la elaboración de las flautas de caña que utilizan hasta el día de hoy.<sup>10</sup> Surgen así las flautas sagradas que más adelante se usarán por primera ocasión en la maloca o Tuiquë huë e, en un acto de celebración, luego que Ñañé,<sup>11</sup> su principal deidad, derrotara a Mujuë<sup>12</sup> y enseñara a hacer la maloca a los siekopai.

Es muy significativo el hecho de que estos dos mitos establecen una diferenciación clara entre el origen de los saberes sobre la construcción de instrumentos musicales y el primer momento en que fueron usados, dando origen a la ritualidad y a las expresiones sonoras y danzarias. Al respecto, Franco señala:

Los rituales se constituyen en una reiteración de los acontecimientos míticos, donde el simbolismo de origen de la cultura se recreaba en las ceremonias

<sup>10</sup> Juan Carlos Franco, "Mundo Musical". En *Saberes Ancestrales de Sucumbíos*, 77-79 (Nueva Loja: Consejo Provincial de Sucumbíos, 2011).

<sup>11</sup> María Susana Cipolletti, *AIPE KOKA: La palabra de los Antiguos* (Quito: Editorial Abya Yala, 2017), 269. Ñañé (lit. Luna), principal deidad de la mitología siekopai, luego de una serie de acciones conformadoras del mundo actual, se elevó al cielo convirtiéndose en Luna.

<sup>12</sup> Cipolletti, *AIPE KOKA*, 268-269. Mujuë (lit. Rayo y Trueno), enemigo de Ñañé en los tiempos míticos. Robó a las dos esposas de éste. Ñañé lo vence en una pelea, luego de lo cual Mujuë asciende al cielo.

colectivas, ocasiones en las cuales se reafirmaban las identidades culturales y clánicas de los sibs [...].<sup>13</sup>

La división sexual respecto de la interpretación musical también se encuentra contenida en la mitología. Fue Ñañé quien enseñó a tocar las flautas a los hombres siekopai y su mujer la que instruyó a las mujeres en el canto.<sup>14</sup>

La construcción de malocas siekopai desapareció hace muchas décadas atrás. Mientras esta tradición permaneció viva, construir e inaugurar una maloca fue un acto extraordinario, pues se trataba de un espacio creado por la divinidad al que asistían los miembros de estas sociedades que mantenían filiaciones clánicas y parentales. Era el momento para aprender los cantos tradicionales y la ejecución de instrumentos musicales. El instante más importante de esta celebración convocabía a gran parte de la colectividad, en una especie de procesión sonora liderada por los ejecutantes del jetú,<sup>15</sup> a la cual seguían los intérpretes de un pequeño tambor (watiwé),<sup>16</sup> luego venían los ejecutantes del huea picowë<sup>17</sup> y finalmente los del ari ya'riwa.<sup>18</sup> Seguidamente venían las mujeres mayores agarradas de las manos en grupos de tres o cuatro, quienes interpretaban el canto Ayéje con algunas variaciones, el cual enfatizaba la unidad de linaje,<sup>19</sup> en algunos casos podían improvisar sobre la base de la estructura de este canto, mientras el grupo instrumental ejecutaba distintas piezas musicales.<sup>20</sup> De esta manera los sonidos de los dioses y del tiempo mítico estaban presentes a través de varios planos sonoros superpuestos.

Entre los shuar la dimensión mítica está estrechamente relacionada con arútam, fuerza superior que puede manifestarse directamente o a través de varias deidades. Obtener el poder de arútam es algo que los shuar deben lograr en el transcurso de su vida. Las profundidades de las cascadas ubicadas en los vértices de las selvas altas es la morada de arútam. Hace varias décadas los shuar acudían a las cascadas sagradas, en medio de varios rituales, con el propósito de investirse del poder de arútam.

El poder de arútam se vincula con tres géneros musicales del universo sonoro shuar, tal como podemos apreciar en la siguiente tabla:

Género musical	Descripción	Deidad Mítica
Anent	Creaciones vocales, instrumentales o vocal-instrumentales, dirigidas a seres espirituales a fin de lograr su injerencia en determinada acción <sup>21</sup>	Nunkui, Etsa, Shakaim
Ujáj	Coros femeninos que se cantaban en la antigua celebración de la tsantsa	Ayumpum
Uwishin Nampesma	Cantos y toques instrumentales shamánicos	Tsunki

13 Juan Carlos Franco, *Sonidos Milenarios* (Quito: Imprefapp, 2005), 109.

14 Entrevista personal realizada a Cesáreo Piaguaje en la comunidad Secoya Remolino en el año 2008. Las líneas melódicas de los cantos femeninos fueron enseñados por Ñañé a sus antepasados. Estas líneas melódicas enseñan las abuelas a sus hijas y nietas y constituyen la base para las improvisaciones que ellas realizan en diferentes momentos y con distintos motivos. Las letras pueden variar en el tiempo en función de las vivencias y las relaciones con el mundo exterior.

15 Aerófono, flauta vertical grande de 85 cm de largo aproximadamente y con un solo orificio de insuflación.

16 Bimembranófono, tambor pequeño, construido en un tronco del árbol "peta". Cuenta con membranas de animales de la selva. Se percute con dos palos pequeños de chonta.

17 Aerófono, flauta vertical, consta de 4 orificios centrales de digitación, dos orificios superiores en los extremos que no se digitán, una embocadura semicerrada para insuflación.

18 Aerófono, similar a una flauta de pan de dos canutos.

19 William Vickers, *Los Sianas y Secoyas* (Quito: Editorial Abya Yala, 1989), 219.

20 Entre otras piezas se interpretaban: Sicueca (Chirimoya); Jeturepa (flautas propias); Ju'ju cosa (Ungurahua); Mayugu (Oso Hormiguero); Catë (Caña); Watí Cosayo (Palillo del watt).

21 Juan Carlos Franco, "Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar". Revisa Casa de la Cultura Ecuatoriana (25):120.

Las revelaciones y dones sonoros que fueron entregadas en tiempos míticos directamente por arútam o a través de las deidades, dan cuenta tanto de la enseñanza de diferentes tipos de anent y la construcción y ejecución de ciertos instrumentos musicales. En algunos casos, la desobediencia a los mandatos míticos dio lugar a la pérdida del don que los shuar deben recuperarlo a través de la construcción y ejecución de los instrumentos musicales o a través del aprendizaje de los anent por medio de las distintas formas establecidas culturalmente, como las visiones provocadas por la ingestión de enteógenos, los sueños en donde las deidades revelan los anent o a través de la enseñanza intergeneracional entre ancianos/as, hijos/as o nietos/as.<sup>22</sup>

Siguiendo estrictamente los designios mitológicos, durante la celebración extinta de la tsantsa<sup>23</sup> que explicaremos más adelante, las mujeres interpretaban los coros femeninos ujáj, los cuales guardaban la fuerza de arútam y garantizaban el éxito de las expediciones punitivas y el retorno seguro de los guerreros. Al respecto Pellizaro afirma:

Panki poseía la vida de Arútam y Ayumpum. Entonces reveló a los shuar de la tierra que podían apropiarse de esa vida por medio de la celebración de la tsantsa recomendándoles el cumplimiento escrupuloso de los ayunos, de los ritos, de las plegarias Wáimianch, ujáj y otros anent [...].<sup>24</sup>

Entre los shuar y achuar los poderes shamánicos fueron entregados en antiguos tiempos por los Tsunki, seres mí-

ticos que viven en el fondo de los ríos. Ellos pueden curar a los uwishin<sup>25</sup> a través de visiones. A su vez los cantos de los uwishin pueden ser revelados por espíritus auxiliares, luego del consumo de enteógenos o pueden ser inherentes a los tséntsak, dardos mágicos que los uwishin usan para curar o hacer maleficios. Los tséntsak se activan a través de los cantos shamánicos. En muchos de estos cantos el uwishin dice poseer el poder de los Tsunki. Así el poder del canto está indefectiblemente ligado al poder de Tsunki.

La mitología y cosmogonía de los a'i cofán, nos remite a su principal deidad Chiga, quien luego de hacer la cuarta tierra, introdujo la danza y la música a través de la fiesta andy'pa (fiesta con danza) de donde nacen todas las celebraciones.<sup>26</sup> Chiga antes de abandonar la tierra y partir al mundo sobrenatural, tomó y enseñó a tomar yagé a los primeros curacas, instituyendo el arte del shamanismo entre los a'i cofán.<sup>27</sup> De esta manera todo el universo sonoro de los a'i cofán y sus celebraciones se encuentran atravesadas por el manto sagrado de Chiga.

## Dimensión espiritual

El uso de enteógenos y la práctica del shamanismo ha sido y es parte primordial de la mayoría de sociedades amazónicas, tanto en la alta y baja Amazonía, cuanto en la zona interior del Orinoco desde hace miles de años.

Con el término enteógenos nos referimos a plantas sagradas y sus sus-

22 Juan Carlos Franco, "Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar", 121.

23 Tsantsa o cabeza decapitada y reducida, fue una práctica extinta de varias sociedades amazónicas.

24 Siro Pellizaro, *Arútam, mitología shuar* (Quito: Editorial Abya Yala, 1990), 179.

25 Los shuar identifican dos tipos de uwishin: los tsuakratin (que curan) y los wawekratin (que causan daño o enfermedades).

26 Emeregildo Criollo, *Nosotros los Cofanes* (Quito: ISAMIS, 2002), 68.

27 Mario Califano y Juan Ángel Gonzalo, *Los A'i del Aguarico* (Quito: Abya Yala, 1995), 39-40.

tancias que otorgan fortaleza espiritual, sanación, confrontación profunda con el ser. Su etimología proviene del griego en-theos que significa dios dentro de uno.<sup>28</sup> Este aspecto articula las cosmovisiones de las sociedades amazónicas que los usan para entablar comunicación con espíritus, seres y deidades de sus respectivos mundos teogónicos y cosmogónicos.

La preparación de distintas bebidas con enteógenos, responde a los saberes y conocimientos milenarios de estas sociedades y es un área de dominio exclusivo de los shamanes y sus discípulos. Sin embargo, su uso es un elemento primordial de cada miembro de estas sociedades en algún momento de su vida. Las formas de elaboración, usanza, ayunos, restricciones y plantas aditivas de los brebajes sagrados varían de una cultura a otra y están atravesadas por una multiplicidad de ritos.

Los siekopai usan varios enteógenos. El yagé o ayahuasca (*Banisteriopsis* sp.), pejí (*Brugmansia* y *Datura* sp.) y ujajai o chiricaspi (*Brunfelsia* sp.). El de mayor uso es el yagé que antiguamente se tomaba colectivamente en la casa del yagé bajo la conducción del yagé ukuke o bebedor de yagé. El dominio del pejí es un campo privativo del yagé ukuke y se relaciona con el grado de preparación shamanístico, mientras que el chiricaspi es considerado sumamente peligroso y de muy poco uso entre los bebedores de yagé. Los siona y a'i cofán comparten ciertas similitudes en el manejo del yagé.

Por su parte los shuar, achuar y shiwiar tienen en el natem (*Banisteriopsis* sp.) la planta de mayor uso en el campo espiritual, aunque el uso del maikiwia (*Datura* sp.) resulta de suma importancia para determinadas formas de sanación y para predecir el futuro de

cada persona y de esta manera prevenir acontecimientos que pudieran resultar nefastos. También usan el tabaco (*Nicotiana tabacum* L.) en diversas formas: ya sea inhalando, tomando el zumo o soplando su humo.

Entre los kichwas amazónicos, el uso de la ayahuasca (*Banisteriopsis* sp.) y guanto (*Datura* sp.) es muy común en diversos procesos de sanación y varias actividades sociales. Los saberes y conocimientos sobre la preparación y uso de estos enteógenos recaen los yachac (sabios, conocedores). Ellos son los mediadores entre el mundo espiritual y la sociedad.

En todas estas culturas, la conexión con el mundo espiritual es el aspecto más importante en la vida de cada persona, puede ocurrir a través de visiones provocadas por el consumo de enteógenos, en un ritual conducido por un especialista religioso o a través del mundo onírico, ya que, en estas sociedades, todos los sueños son considerados visiones.

Las revelaciones a través de las visiones pueden relacionarse con la enseñanza de un canto sagrado o canto de poder que la persona lo usará en el transcurso de su vida y que forma parte de su formación espiritual. Se trata de una manifestación sagrada y es la posesión misma que el espíritu, deidad o fuerza sobrenatural ejerce sobre la persona, a tal punto que es la persona la que se convierte por un momento en dicha fuerza sobrenatural. Así lo refiere Raquel Antum, quien a través del siguiente testimonio relata una revelación de un canto enseñado por Nunkui.

Cuando ella te enseña o te canta, es como que tú estás cantando yo soy Nunkui, por eso me he dado cuenta que en todos los anent escritos por nuestras

<sup>28</sup> Diego Viegas y Néstor Berlanga, *Ayahuasca Medicina del Alma* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 20.

abuelas, nuestros abuelos, siempre dicen yo soy Nunkui, porque ella te dice tú eres Nunkui [...].<sup>29</sup>

Son las plantas sagradas, las que bajo el manto de las hierofanías teogónicas y cosmogónicas se manifiestan en el ser.

[...] la música nace desde adentro, nace con la energía del tabaco, de las plantas sagradas, uno puede ir allá a esos estados alterados, cuando uno está allí, cuando ha tomado ayahuasca, cuando ha tomado el guanto (floripondio), el tabaco, puede también aprender, porque a través de los sueños nos enseñan las plantas sagradas que es lo que tenemos que cantar, o nos inspiran y es así que a través de la inspiración con estas plantas yo he escrito algunas canciones y también poesía [...].<sup>30</sup>

Los yachac kichwas del alto napo deben acumular samay, se trata de poderes de espíritus auxiliares que pueblan la selva en un corredor geográfico sagrado. Se los puede adquirir en la misma selva, en el agua, en las plantas, en los animales o de los propios yachac a través de transmisiones intergeneracionales familiares.<sup>31</sup>

mi padre y mi abuelo desde pequeño me han tenido soplando con tabaco en la cabeza dándome samay, también he tomado tabaco para que el samay se apropie del cuerpo [...].<sup>32</sup>

Los silbos (ugipuna) y los cantos (taquina) provienen del samay y cada uno

cumple una función específica dentro de los rituales de sanación y es a través de la ayahuasca que se revelan estos cantos.

[...] la ayahuasca nos enseña este canto...ellos mismos tienen la música, nosotros no cantamos de gana [...].<sup>33</sup>

Tanto los shamanes siekopai, siona y a'i cofán aprenden los cantos que acompañarán sus ritos de la gente del yagé, seres espirituales que se visualiza cuando se bebe yagé. La gente del yagé habla solo en cantos en un lenguaje solamente entendible para los shamanes. Entre la gente del yagé pueden haber shamanes fallecidos «que viven en un plano paradisíaco al que solamente acceden las almas de los curacas en su viaje ex-tático para recibir consejos, cantos, enseñanza». <sup>34</sup>

Cuando estás tomando yagé se veían muchos cantos [...].<sup>35</sup>

El canto de curación es por medio del espíritu del yagé, porque si no, no se puede hacer nada [...].<sup>36</sup>

En estas tres sociedades (siona-siekopai y a'i cofán) fue la casa del yagé el espacio simbólico más importante para el desarrollo de la espiritualidad, estaba alejada levemente de los centros poblados y era el lugar simbólico y espiritual más importante para los ritos conducidos por el especialista religioso o bebedor de yagé.

29 Testimonio de Raquel Antum (Entrevista: Sevilla, 27-11-2020).

30 Testimonio de Raquel Antum (Entrevista: Sevilla, 27-11-2020).

31 Juan Carlos Franco, *Taquinas y Cantos de Poder* (Quito: A-H Editorial, 2005), 50.

32 Franco, Juan Carlos, *Taquinas y Cantos de Poder*. Testimonio de César Jipa, Yachac de la Comunidad Araque, 2005:50.

33 Franco, Juan Carlos, *Taquinas y Cantos de Poder*. Testimonio del Yachac Pedro Andi, 2005:51.

34 Diego Viegas y Néstor Berlanga, *Ayahuasca Medicina del Alma*, 84.

35 Franco, Juan Carlos, *Sonidos Milenarios*. Testimonio de Fernando Criollo, curaca a'i cofán, 2000: 120

36 Franco, Juan Carlos, *La Música de los A'i del Aguarico*. (Quito: Petroecuador: 2000). Testimonio de Alejandro Criollo, curaca a'i cofán.

## Dimensión dinámica: la transmisión y circulación del repertorio

Los cantos y ejecuciones musicales ancestrales circulan socialmente tanto en ritos de fuerte vínculo parental o en grandes fiestas y ceremonias marcadas por la tradición, aquí el manto de las cosmogonías y teofanías se presentan y recuerdan el cumplimiento obligatorio de los mandatos míticos.

La fiesta más relevante shuar, hoy inexistente, fue la celebración de la tsantsa, involucraba varios aspectos que duraban dos años, tales como la organización de las expediciones guerreras, incursión guerrera y decapitación, retorno de los guerreros y elaboración de la tsantsa, celebración de la tsantsa, perfeccionamiento de la tsantsa, segunda celebración de la tsantsa. El sentido de esta fiesta era robar y apropiarse de los espíritus arútam de los guerreros enemigos y neutralizar al espíritu vengativo mé-sak que nacía cuando un guerrero era asesinado.

En esta celebración las mujeres cantaban los ujáj durante varias rondas bajo la dirección de la ujájaj, mujer que conocía todos los ujáj y el orden en que debían ser cantados. Los ujáj eran «coros femeninos que mantenían un canon múltiple y que copaban todo el espacio sonoro».<sup>37</sup> Eran el espacio ideal para que las mujeres aprendieran estos cantos que buscaban proteger a los guerreros de espíritus malignos y vengativos y el éxito de las expediciones punitivas.

Entre los a'i cofán la ocasión más importante para aprender los cantos tradicionales y la ejecución de los instru-

mentos musicales es la fiesta del chontaduro u'ma andy'pa, una celebración que combina símbolos tradicionales y católicos y que progresivamente ha ido entrando en desuso. Un espacio vigente aún son las bodas o simplemente fiestas familiares para beber chicha de yuca. Estas fiestas pueden durar varios días e involucran una preparación previa para abastecer a los asistentes con carne de cacería. Familias con fuerte vínculos de parentesco visten sus trajes tradicionales y adornos faciales. En estas ocasiones las expresiones sonoras y danzarias tienen el espacio ideal, conforme fue establecido en tiempos míticos.

Aunque el manto sagrado sonoro otorgado por las deidades y seres del mundo espiritual se encuentra presente en rituales, fiestas y ceremonias, la transmisión de poderes de una persona a otra para ejecutar un instrumento musical o aprender determinados cantos de poder con diferentes fines, son aspectos que adquieren determinados matices en algunas sociedades amazónicas.

Entre los shuar, achuar y shiwiar, transmitir los poderes para ejecutar el kitiar, arawir o kerum<sup>38</sup> es una tradición que pervive hasta los actuales días. Esta tradición parte del supuesto de que son las manos que ejecutan el instrumento, las que guardan las habilidades para su ejecución. Esta transmisión generalmente se da de padres a hijos o de abuelos a nietos en dos circunstancias. La primera, cuando un joven ha decidido tocar este instrumento musical, entonces su padre o abuelo, quien es un ejecutante antiguo y diestro del mismo, toma sus manos y le transmite sus poderes,

<sup>37</sup> Pierre Salivas, *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogéné* (París: Editions universitaires européennes, 2010), 288.

<sup>38</sup> Vihuela de arco, cordófono que estas sociedades lo adaptaron y articularon a sus sistemas de pensamiento musical muy probablemente desde la época colonial.

acto seguido le pide a su discípulo tocar el instrumento, momento en el cual le aconseja sobre aspectos técnicos relacionados con una correcta práctica. El discípulo tendrá que trabajar durante mucho tiempo para adquirir la destreza en la ejecución del instrumento y aprender las canciones tradicionales, sin embargo, se estima que finalmente lo logrará porque ya adquirió los poderes de ejecución. La segunda circunstancia acontece cuando un instrumentista diestro ha caído enfermo y está a punto de fallecer, en ese momento uno de sus hijos puede tomar y frotar sus manos para adquirir los poderes de ejecución del instrumento musical, seguramente en un futuro cercano se convertirá en un diestro instrumentista. Cabe señalar que estos futuros instrumentistas han escuchado permanentemente los cantos tradicionales y ejecuciones instrumentales desde su niñez y en algunos casos también han aprendido de sus padres y abuelos a construir los instrumentos musicales, aspectos que favorecen un aprendizaje rápido, siguiendo las matrices culturales en cuanto a estilos de ejecución y géneros musicales.

Los kichwas del Alto Napo al igual que la mayoría de sociedades amazónicas cultivan diversas variedades de yuca y plátano, productos de suma importancia para su dieta. La unidad productiva para el autoconsumo es la chacra, lugar destinado al cultivo de estos y otros productos. Con el propósito de lograr una producción sana y abundante, las mujeres kichwas llevan adelante varios ritos que se denominan *Pachina*. Aquí las mujeres serán revestidas del *pajuk*, poder que se adquiere para realizar una actividad específica con éxito. Se puede obtener *paju* para sembrar la yuca, este

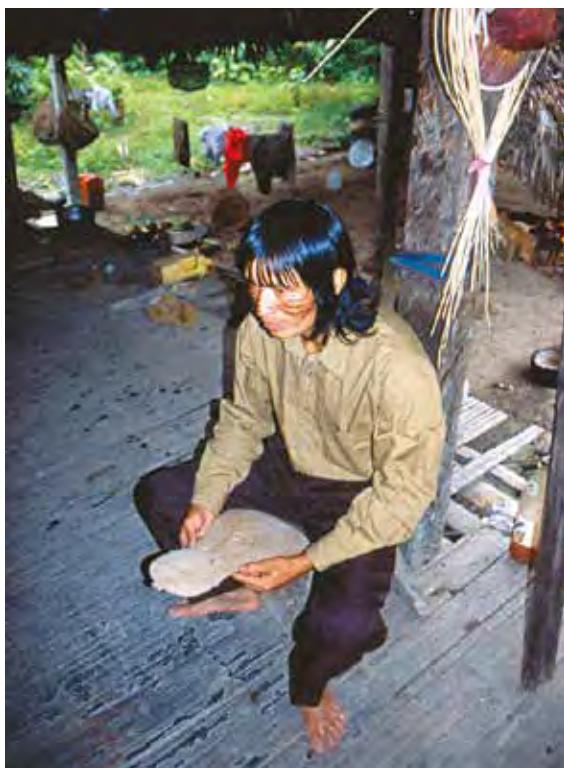
poder se denomina *lumu paju* o poder para sembrar el maíz (*sara paju*). En el campo del shamanismo se pueden obtener poderes para la sanación o la hechicería. La persona que adquiere cualquiera de estos poderes se denomina *pajuyuk*. Los poderes se transmiten de generación en generación, de padres a hijos o madres a hijas. El ritual para adquirir el *paju* para sembrar un determinado producto se realiza en la chacra. Contempla cantos invocatorios de la *pajuyuk* a los espíritus de la tierra, cuyo propósito es lograr la abundancia de la misma. Una vez que ha cantado lo suficiente, la mujer *pajuyuk* entrega el *paju* a su hija o nieta, momento en el cual le toma las manos, mientras le aconseja sobre los preceptos rituales que debe guardar para mantener productivas las chacras. Acto seguido, la mujer que recibe el poder, jala los dedos de la *pajuyuk* hasta producir un sonido, en este instante se considera que el poder ha sido traspasado y la mujer que ha recibido el mismo se encuentra lista para la siembra.<sup>39</sup>

## Dimensión estética o estética del encantamiento

Esta es la dimensión en la cual las expresiones sonoras conectan al mundo de los seres humanos con los seres sobrenaturales. Su finalidad es lograr el encantamiento de las deidades para conseguir un propósito específico. Es la memoria mítica que atraviesa el rito, para actualizarse a través de las hierofanías sonoras<sup>40</sup> en los momentos más trascendentales de la vida.

39 Juan Carlos Franco, *Taquinas y Cantos de Poder*, 54-55.

40 Cantos o ejecuciones instrumentales investidas del poder de las deidades, seres míticos o espíritus auxiliares.



Hombre Shiwiar con la tapa del kerum (vihuela de arco). Fotografía: Juan Carlos Franco

Para lograr la efectividad del encantamiento se requiere del poder del sonido o poder sonoro, «fuerza transformadora, adquirida en ceremonias o eventos rituales y emanada de las deidades» o seres espirituales.<sup>41</sup>

En cada sociedad el encantamiento se presenta de distintas maneras. En el campo del shamanismo, todos los cantos, ejecuciones instrumentales, gritos, gemidos, silbidos u otras expresiones sonoras están atravesados por el encantamiento y el poder del sonido. Son las deidades, seres míticos, espíritus auxiliares, antiguos shamanes fallecidos, quienes impregnan sus hierofonías en distintos contextos rituales, el shaman solo es un mediador para que estas fuerzas lleguen a efectivizarse en diversas formas de sanación o bienestar colectivo.

Para el shuar, achuar y shiwiar el encantamiento a través de los anent

es una comunicación directa entre un hombre o una mujer con una deidad manifestación de arútam. Son cantos o plegarias secretos y privados de cada persona, a través de los cuales se solicita la intervención de la deidad para el cumplimiento de una acción concreta: abundancia de la huerta, buena cacería, regreso de la persona amada, elaboración sana de la chicha, entre muchos otros aspectos.

Estos cantos constan de variaciones tanto en su tema principal, cuanto en las frases, aspecto que está en directa relación con la forma y expresión de cada persona al momento de cantar, de acuerdo a su propia experiencia espiritual. El texto de las letras cobra vital importancia, pues a través de ellas se solicita apoyo a las deidades para el cumplimiento de una acción concreta. Desde este punto de vista es muy probable que el alargamiento de frases dando lugar a nuevas variaciones, esté sujeto al tipo de texto que se quiere comunicar cantando. Desde este punto de vista los efectos que presentan varios cantos, tales como vibratos, glissandos, acentuaciones especiales, entre otros, responden también a esta lógica expresiva que se quiere comunicar. En el caso de los cantos shamánicos, esta lógica expresiva se amplía con recursos propios de cada uno de los shamanes, tales como gritos, sonidos gestuales, que alimentan el contorno melódico de los temas.

A continuación, presentamos la transcripción y análisis de la forma del anent Kejertukaraink Tusar Anéntrutai,<sup>42</sup> lo cual corrobora lo expuesto:

41 Juan Carlos Franco, *Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar*, 123.

42 Juan Carlos Franco, análisis etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía ecuatoriana, 23-24. Este anent se canta para evitar ser contrariado por los enemigos y para hacerse querer de todos lo que le rodean. La transcripción corresponde a César Santos y el análisis al autor.

## Kajertukaraink Tusar Anéntrutai

A a a1 a2

Tse-pai tse-pai tan-ku - chi, a-sa - na-ku, sa-na - ku na-kar - ku-tak wi-nia -  
jai - tia. Ka-jer - sa - ri ish-cham-niaut na-kun i - pia - kui - tia - jai  
Wait-nen mai-nia iiis-mini-suket na-kar ku-tak wi-nia-ku - na.  
ten-te te-re winia-ku - na. na-kun i - pia - kui-tia - jai na-kun i - pia - kui-tia - jai -  
tiau wi wi wa wa Tsepai.. Tse-pai tan-ku - chi a-sa -  
na-ku, asa-na - ku a-sa - na-ku asa-na - ka na-kar - ku-tak wi-nia kun wi-nia  
ka-jer - ta - na - sha. Nü-na peák-chi - rin-kiuk ki tse-ken - tu jimian-trus - na - ku  
Wain-nen - mai-nia na - kar - ku - tak winia-ku - na na - kun i - pia - kui-tia - jai,  
na - kun i - pia - kui-tia - jai. pa ba pa ba

Transcripción: CAST 2011. [www.ecuadorconmusica.com](http://www.ecuadorconmusica.com)

El análisis de la forma que se muestra en la transcripción precedente nos arroja el siguiente esquema:

- A= a+a1+a2
- A1= a3+a1'+a4
- A2= a3'+a1+a4+a5+a6+a7
- A3= a3''+a8+a8'+a5'+a5''+a5'''+a8''
- A4= a3'''+a2'+a5'''+a9

La parte A constituida por las frases a, a1 y a2 se expone al principio de la pieza.

A con distintas variaciones se presenta a lo largo de la pieza, encontramos variables A1, A2, A3 y A4. A su vez cada una de estas variaciones tiene diferentes frases, las mismas que en algunos casos también presentan variaciones en varios números. Así la frase a1 y a2 presentan una sola variación (a1' y a2'); la frase a8 presenta dos variaciones (a8' y a8''); las frases a3 y a5 presentan tres variaciones (a3', a3'', a3'''; a5', a5'' y a5'''); las frases a4, a6, a7

y a9 no presentan variaciones. Resulta interesante que al inicio del tema variado A1, aparece la frase a3, la misma que con variaciones va a iniciar siempre las siguientes partes A2, A3 y A4. Otro aspecto interesante es recurrir con variaciones en cada parte a frases que ya fueron expuestas. Todos estos aspectos nos conducen a una rica y extensa variabilidad melódica.

Entre los siekopai todos los cantos tradicionales fueron enseñados por sus principales deidades en tiempos míticos a las mujeres. Estos se han conservado hasta el día de hoy gracias a la tradición oral, aunque sus letras pueden variar diacrónicamente y ser improvisadas en función de las vivencias y relaciones con el mundo exterior.<sup>43</sup> Cómo ya se ha explicado estos cantos se ejecutaban durante la inauguración de la maloca (casa de habitación colectiva) conjuntamente con varias melodías interpretadas a través de los instrumentos musicales aerófonos, cuya construcción y formas de ejecución también constituyó un legado de las deidades. En este caso el encantamiento es la omnipresencia de las deidades a través de las hierofanías que cubren con su manto sagrado y sonoro el desarrollo del ritual. Previamente la maloca ya ha sido protegida a través de los ritos y cantos de poder del yagé ukuke o bebedor de yagé. La forma musical de estas piezas musicales contempla varios planos sonoros superpuestos.

## Conclusiones

Las dimensiones de los universos sonoros de los siekopai, a'i cofán, shuar, achuar, shiwiar y kichwas amazónicos, analizadas en el presente artículo, están

atravesadas por el mito y el rito, matices esenciales para el origen y desarrollo de sus expresiones sonoras y danzarias, configuración organológica, géneros musicales, estilos de canto, entre otros aspectos de carácter etnomusicológico. Indudablemente no se puede entender estos universos sonoros sin explorar el mundo de las cosmogonías y teogonías de estas culturas, que imprimen y dan sentido a lo sonoro como una manifestación divina, es decir una hierofanía.

En las sociedades shuar, achuar y shiwiar que comparten un mismo tronco lingüístico, existe un material musical similar, al cual se accede culturalmente a través de la experiencia espiritual (rituales de iniciación, revelaciones a través de sueños o traspaso de poderes). Así los cantos aprendidos o revelados, al ser experiencias únicas, se ejecutarán de acuerdo a la experiencia espiritual, a la capacidad expresiva y artística de cada persona. De ahí la gran variabilidad en los temas y frases.

Las dimensiones de los universos sonoros shuar, achuar y shiwiar representan sistemas de pensamiento musical en donde las estructuras sociales se corresponden con las estructuras musicales. En el marco de las estructuras sociales, el acceder al mundo oculto, al mundo sobrenatural, a través de distintos tipos de rituales privados o colectivos, es un aspecto obligatorio que cada persona debe afrontar en uno o varios momentos de su existencia. La formación espiritual es fundamental y parte de la premisa de que la verdadera realidad se encuentra en el mundo oculto o sobrenatural. Su correspondencia con las estructuras musicales se presenta en las múltiples variaciones fraseológicas de los anent o en los coros femeninos ujáj, como ya se señaló, es un canon múltiple que copa todo el espacio sonoro.

---

43 Juan Carlos Franco, *Sonidos Milenarios*, 109.

El poder sonoro y la estética del encantamiento es parte de la institución social del shamanismo, que bajo distintas modalidades está vigente entre los siekopai, a'i cofán, shuar, achuar, shiwiar y kichwas amazónicos. Aquí son las deidades o espíritus auxiliares quienes se manifiestan a través de cantos o ejecuciones instrumentales que el shamán interpreta. Se trata de un lenguaje ininteligible para el común de los humanos y que solo el shamán y los seres naturales entienden en el marco de las teogonías y cosmogonías sagradas de cada una de estas sociedades.

## Bibliografía

- Califano, Mario y Gonzalo, Juan Ángel. *Los A'I del Aguarico*. Quito: Editorial Abya Yala, 1995.
- Cipolletti, María Susana. *AIPE KOKA. La palabra de los antiguos*. Tradición oral Secoya. Quito: Editorial Abya Yala, 1998.
- . *Sociedades Indígenas de la Alta Amazonía*. Quito: Editorial Abya Yala, 2017.
- Criollo, Emergildo. *Nosotros los Cofanes*. Quito: ISAMIS, 2002.
- Franco, Juan Carlos. *La Música de los A'I del Aguarico*. Quito: Petroecuador, 2000.
- . *Sonidos Milenarios*. Quito: Imprefepp, 2005.
- . *Taquinas y Cantos de Poder. La Música de los Kichwas del Alto Napo*. Quito: AH-Editorial, 2005.
- . “Diversidad Cultural, Interculturalidad y Estado Plurinacional. Algunas reflexiones sobre el caso amazónico y la Provincia de Sucumbíos”. En *Lineamientos para la Construcción de Políticas Públicas Interculturales*, 175–182. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2009.
- . “Mundo Musical”. En *Saberres Ancestrales de Sucumbíos*, 77–79. Nueva Loja: Consejo Provincial de Sucumbíos, 2011.

- . “Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar”. Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana (25):117–128.
- Harner, Michael. *Shuar Pueblo de las Casendas sagradas*. Quito: Editorial Abya Yala, 1994.
- Pellizaro, Siro. *Arútam, mitología shuar*. Quito: Editorial Abya Yala, 1990.
- Salivas, Pierre. *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogéné*. París: Editions universitaires européennes, 2010.
- Vickers, William T. *Los Sionas y Secoyas*. Quito: Editorial Abya Yala, 1989.
- Viegas, Diego y Berlanda, Néstor. *Ayahuasca Medicina del Alma*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

## Entrevistas

- Cesáreo Piaguaje, Siekoya Remolino, 2008.
- Entsakua Uwiti, Centro Pumpuenta, Ecuador, 2012
- Roberto Kawarem, Centro Pumpuenta, Ecuador, 2012
- Eduardo Tsamarent, Puyo, Ecuador, 2019
- Raquel Antum, Sevilla, Morona Santiago, Ecuador, 2020

# **Recuperación de la memoria sonora precolombina para la creación contemporánea**

**María Emilia Sosa Cacace**

Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

mescacace@untref.edu.ar

**Lucas Mattioni**

Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

lmattioni@untref.edu.ar

## **Resumen**

El presente artículo tiene por objetivo dar cuenta de los resultados de las investigaciones realizadas en el marco del proyecto interdisciplinario “Recuperación de la Memoria Sonora”, el cual consiste en el estudio de los instrumentos musicales pertenecientes a colecciones arqueológicas del Museo de La Plata (Argentina), en vista de su reconstrucción, recuperación y reinscripción en el tejido musical contemporáneo. Es llevado a cabo por un equipo interdisciplinario de investigadores de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la UNTREF junto a arqueólogos de la Universidad Nacional de La Plata.

El proyecto articula arqueomusicología, acústica musical y construcción de instrumentos, utilizando tecnologías actuales (tales como diseño y fabricación digital tridimensional mediante el uso de Sensores 3D, fotogrametría y LiDAR) así como a las antiguas técnicas de generación de sonido, con el fin de replicar los instrumentos a partir de un procedimiento de moldería preciso, sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas originales.

En esta publicación se propone una metodología novedosa para la restauración temporal del sistema acústico de una pieza precolombina con faltantes en su sistema sonoro. Se detallan los procesos de estudio, análisis y reintegración combinando antiguas y nuevas tecnologías. Se considera relevante el aporte realizado en lo que respecta a la recuperación del patrimonio cultural de América, integrando los instrumentos precolombinos a la trama de la creación contemporánea, haciéndolos asequibles a los artistas y la comunidad. Asimismo,

realiza un aporte valioso para futuras investigaciones sobre los instrumentos musicales arqueológicos desde un enfoque integral.

**Palabras claves:** instrumentos musicales precolombinos; revalorización patrimonial; sonido; arqueomusicología; reconstrucción.

### **Title: Recovery of the Precolumbian Sonorous Memory for Contemporary Creation**

#### **Abstract**

The present article aims to show the results of the research carried out within the interdisciplinary project "Recovery of the Precolumbian sonorous Memory", which consists of the study of musical instruments of archaeological collections at the Museo de La Plata (Argentina), with the aim of reconstructing, recovering and reintegrating them into the contemporary musical field. It is developed by an interdisciplinary team of researchers from the Orchestra of Indigenous Instruments and New Technologies of the National University of Argentina at Tres de Febrero together with archaeologists from the National University of La Plata.

The project articulates music archaeology, music acoustics and native lutherie, using modern technologies (such as 3D design and printing through the use of scanners, photogrammetry and LiDAR) as well as ancient sound generation techniques, in order to replicate the instruments using a precise molding technique, based on the recording, measurement and analysis of the original instruments.

This article proposes a new methodology for the temporary restoration of the acoustic system of a Precolumbian piece with missing parts in its sound system. The study, analysis and reintegration processes are detailed, combining old and new technologies. The contribution made to recovery of the cultural heritage of America is considered relevant, integrating native instruments into contemporary creation thus making them accessible to artists and the community. Furthermore, it is a valuable contribution to future research on archaeological

musical instruments from a comprehensive approach.

**Keywords:** Precolumbian musical instruments; equity revaluation; sound; archeomusicology; reconstruction.

## Introducción

Las culturas originarias de América plasmaron aspectos de su cosmovisión en la creación de instrumentos musicales técnicamente complejos, con características acústicas y rasgos estéticos notables que constituyen un legado arqueológico único en su tipo. El presente artículo tiene por objetivo dar cuenta de los resultados de las investigaciones realizadas en el marco del proyecto interdisciplinario "Recuperación de la Memoria Sonora" de la UNTREF y la UNLP.<sup>1</sup> Dicho proyecto consiste en el estudio de los instrumentos musicales pertenecientes a colecciones arqueológicas del Museo de La Plata, en vistas de su reconstrucción y recuperación para integrarlos al tejido musical contemporáneo.

La primer etapa del proyecto se desarrolló gracias a un trabajo interdisciplinario donde se articula arqueomusicología, acústica musical y construcción de instrumentos, utilizando tecnologías actuales (como de diseño y fabricación digital tridimensional mediante el uso de Sensores 3D y fotogrametría como también tecnología LiDAR) así como a las antiguas técnicas de generación de sonido, con el fin de replicar los instrumentos a partir de un sistema de moldería preciso sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas originales.

En esta segunda etapa se trata un nuevo caso de estudio de una vasija sil-

---

<sup>1</sup> División Arqueología, Museo de la Plata, Argentina.

badora (MLP-Ar-5c) que presenta faltantes en su sistema de acústico. A fin de estudiar sus cualidades acústicas se realizó una intervención temporal para restaurar el sistema sonoro, teniendo en consideración los criterios actuales de la conservación que incluyen la mínima intervención, reversibilidad y respeto al original, permitiendo así su estudio sonoro.

## Marco artístico-académico

El proyecto basa su marco conceptual en el modelo artístico-académico creado por Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina), el cual ha desarrollado a lo largo de más de una década el concepto del ‘músico integral’ (investigador-lutier-compositor-intérprete) y un trabajo de recuperación de los instrumentos autóctonos de nuestro continente. Este modelo está conformado por cuatro vectores: IDECREA Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Dra. Isabel Aretz”,<sup>2</sup> la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, y la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América.

IDECREA Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Dra. Isabel Aretz” fue creado en el año 2004 por Alejandro Iglesias Rossi, Susana Ferreres e Isabel Aretz, quien regresara a la Argentina con el deseo de donar gran parte

del material bibliográfico producto del trabajo de toda su vida. El Centro surge de la confluencia de tres vertientes que se unifican: la investigación histórica etnomusicológica, la búsqueda de vanguardia en la creación artística y la exploración y compenetración con las manifestaciones iconográficas de las culturas autóctonas.

En su acto de creación del Idecrea, sus fundadores manifiestan su convicción de que

[...] tanto desde la investigación etnomusicológica, como desde la creación, se pueden volver a reunir elementos dispersos y extraviados que han generado un distanciamiento, y muchas veces una ruptura con nuestro acervo cultural. En su línea directriz de búsqueda, el IDECREA “Dra. Isabel Aretz”, tiene el propósito de recuperar el contacto con las fuentes autóctonas de América, no como una idealización o un retorno a un pasado sepultado, sino como el despertar de una semilla latente que solo necesita del genio creador que la asuma, para volver a dar su original y sustancial fruto dentro de las formas, estructuras, materiales, tecnologías contemporáneas que se han ido desarrollando.<sup>3</sup>

Dentro del Programa de investigación iconográfica y corporal en Arte Sagrado del Idecrea, Susana Ferreres fundó el primer Taller de Recuperación de Instrumentos Nativos de América en el ámbito académico, iniciativa sin precedentes dentro de la historia universitaria argentina. Dicho taller fue pionero en la formación del cuerpo docente especialista en lutería precolombina, así

<sup>2</sup> Se detalla el programa de investigación del Idecrea en: María Emilia Sosa Cacace, “La composición musical y lo ancestral: aproximación a la creación e investigación interdisciplinaria en la Universidad Nacional de Tres de Febrero”. *Actas del Simposio de Composición e investigación musical latinoamericana* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020): 73-96.

<sup>3</sup> UNTREF “Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia” (2004). <https://untref.edu.ar/instituto/cedecrea-centro-de-etnomusicologia-y-creacion-en-artes-tradicionales-y-de-vanguardia-dra-isabel-aretz>

como en la creación de la licenciatura y la maestría y en seminarios nacionales e internacionales. Además, sentaría las bases que permitieron el desarrollo del corriente proyecto.

Dentro del Idecrea nace, como vector artístico de este Proyecto, la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías que en sus 15 años de existencia ha recorrido los cinco continentes, presentando la visión que le es propia. La Orquesta, dirigida musicalmente desde sus comienzos por Iglesias Rossi y con la dirección de Artes Visuales y Escénicas de Ferreres, parte de la concepción de otorgar la misma ‘dignidad ontológica’ a los instrumentos autóctonos que a aquellos heredados de la tradición europea, así como a los instrumentos surgidos de la tecnología digital; y funciona como laboratorio donde se aplica artísticamente todo lo investigado.<sup>4</sup> De esta forma, la investigación en arte establece un diálogo constante con la formación académica materializada en las carreras de grado y posgrado. Dos ejemplos de esta plasmación son la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América<sup>5</sup> y la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales.

Este paradigma de investigación y creación busca recuperar la lógica interdisciplinaria de las tradiciones espirituales de América. En efecto, en las culturas nativas de nuestro continente este eje se revela como fundamental ya que reúne la dimensión mitológica, ritual y simbólica religadas a la danza, la música, al canto, la medicina, así como a

la construcción de instrumentos y máscaras. De esta manera, este paradigma considera a los músicos e investigadores como seres capaces de cumplir este ciclo de conocimiento interdisciplinario integral. Para ello, cada miembro y estudiante se compromete a: a) realizar una investigación y sumergirse en esta, b) aplicarla en la reconstrucción de instrumentos y creación de máscaras, c) componer obras musicales (instrumentales y electroacústicas) así como obras de arte visual, d) interpretar las obras y brindar conciertos a la comunidad que den cuenta de estos procesos de investigación y de creación, e) transmitir ese conocimiento en los diferentes niveles académicos (como finalización del ciclo de este programa de formación integral).

Dicho proceso está atravesado transversalmente por el trabajo corporal, rescatando al gesto como un ámbito vital para el artista tanto desde lo compositivo como interpretativo.

## Recuperación de la memoria sonora

En este contexto, la investigación “Recuperación de la Memoria Sonora” (2017- actualidad) surge como expresión de este ciclo integral aunando en sí mismo las diversas áreas de conocimiento aplicadas a la reconstrucción de instrumentos para la creación contemporánea. Mediante un trabajo interdisciplinario que articula arqueomusicología, acústica musical, construcción de instrumentos musicales y el empleo de tecnologías actuales (tanto las diseñadas por la acústica y la electrónica musical como las propias del diseño y la fabricación digital tridimensional), articuladas con las antiguas técnicas de generación de sonido, se obtuvo la información necesaria para

<sup>4</sup> Se profundiza este concepto en: Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres, “Arte y Sacralidad en los Instrumentos Nativos de América” en *Planteo de un Arte Americano* de Rodolfo Kusch (Rosario, Argentina: Ed. Fundación Ross, 2012): 205-207.

<sup>5</sup> Más información en: Alejandro Iglesias Rossi, “Descolonizando la Música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América”, en *Tsantsa Revista de Investigaciones Artísticas* N.º 10 (2020): 29-45.

replicar los instrumentos de manera precisa.

Producto del trabajo de la primera etapa surge la publicación “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” (2019). Dicho artículo fue publicado en la *Revista Arqueológica del Museo de La Plata*,<sup>6</sup> y los autores conforman un equipo interdisciplinario e interinstitucional con arqueólogos de la UNLP, Guillermina Couso y Diego Gobbo, junto a los investigadores del Idecrea María Emilia Sosa Cacace, Lucas Mattioni, y sus directores Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres.

### Primera etapa del proyecto

En este avance de investigación se abordaron dos casos de estudio: una vasija silbadora chimú y una antara nasca de tubo complejo. Para la reconstrucción de ambos instrumentos se propuso un sistema que, sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas originales, dio cuenta tanto de su forma exterior como de su complejo sistema sonoro. Además, con el objetivo de elaborar un catálogo audiovisual, se obtuvieron modelos 3D de ambos instrumentos, a partir de la técnica de fotogrametría, escaneo 3D y LiDAR (Laser Imaging Detection and Ranging).

En lo que respecta a este proceso, se presentaron dos situaciones diferentes según el caso de estudio:

a) Un instrumento musical precolombino con faltantes en su sistema de

sonido: la vasija silbadora chimú tenía una rotura en el sistema sonoro del silbato ubicado en el segundo cuenco. Esta pieza originalmente había sufrido una quebradura en la unión entre la embocadura (que afectaba el canal de aire) y el bisel del cuerpo resonador (silbato). La pieza contaba con una restauración sobre el cuerpo resonador pero no sobre su embocadura, razón por la cual la pieza original no lograba activar el sonido del silbato, sino que generaba un espectro de ruido por la dispersión del aire que en su mayor proporción se dirige fuera del mismo. Sobre la restauración del silbato, materiales utilizados, el criterio organológico (entre otros), no se encontró registro ni documentación en el fichaje del Museo.

b) Un instrumento musical precolombino con su sistema de generación de sonido en funcionamiento: el estado de conservación de la antara nasca a primera vista parecía completo, sin embargo, demostraba la restauración de una quebradura (un rasgo común en gran cantidad de flautas arqueológicas) a través de mastic (almáciga, material histórico de restauración). Esta rotura generaba fuga de aire en los dos tubos de mayor extensión (los más graves); el proceso había recuperado la morfología externa, pero no había restituido el comportamiento acústico de la pieza ya que dejaba pérdida de aire. Por lo tanto, para conocer exactamente el sonido de esos tubos, al momento de experimentar se procedió a tapar las pérdidas de aire, interpretando el segundo tubo, pero no fue posible hacer sonar el primer tubo de mayor longitud. Por lo tanto, a partir del estudio completo de la antara (MLP-Ar-781) se logró reconstruir la sonoridad única del instrumento y recuperar, a partir de las medidas del original, el sonido del tubo.

<sup>6</sup> Alejandro Iglesias Rossi, Susana Ferreres, Lucas Mattioni, María Emilia Sosa Cacace, Guillermina Couso y Diego Gobbo, “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*, Vol. 5, N.º 1 (2020): 383-406.

En ambos casos de estudio (a y b) se desarrolló un sistema de moldería que estableció un precedente confiable para la reconstrucción de este tipo de piezas, sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas originales, que reproduce tanto su forma exterior como de su complejo sistema sonoro. Este sistema incluyó la impresión de los modelos 3D digitalizados de las piezas, en positivo y en negativo.

Asimismo, el trabajo desarrollado evidenció la importancia de articular técnicas digitales para generar un conocimiento más acabado acerca de los instrumentos. La utilización de dicha información en la construcción de réplicas permitió la comparación entre las posibilidades sonoras de las piezas originales y las réplicas, así como el buen desempeño de estas últimas, lo que las convierte en una herramienta de interés para el estudio acústico de los instrumentos musicales precolombinos.

### Segunda etapa del proyecto

Esta segunda etapa de la investigación, dentro del proyecto mencionado, se desarrolla sobre el estudio de una vasija silbadora precolombina (MLP-Ar-5c), que presenta faltantes en su sistema de acústico. A fin de estudiar y analizar sus cualidades acústicas se propone una metodología para la restauración temporal del sistema sonoro a través de una reintegración matérica.

Las vasijas silbadoras han sido encontradas en contextos arqueológicos en Ecuador (culturas Chorrera, Bahía y Jama-Coaque), Perú (culturas Vicús, Moche, Recuay, Paraca-Nasca, Chimú, Lambayeque, Chancay e Inca), en Colombia (cultura Quimbaya y Calima) y en México (en las culturas Zapoteca, Teotihuacán, Mixteca y Nayarit).

Desde una visión organológica, las vasijas silbadoras se componen de uno,

dos o más cuencos que, unidos por tubos conectores y asas, conforman una estructura. Asimismo, poseen un tubo de insuflación (por donde también ingresa el líquido), y un silbato ubicado al extremo opuesto del tubo de insuflación. Dicho silbato es activado por las perturbaciones del flujo del aire, generadas por la presión que ejerce el líquido sobre este en el interior de la vasija al recorrer sus estructuras internas y dirigir el aire hacia el silbato. El sonido puede proyectarse directamente al exterior o a través de una cámara de resonancia; es decir, el silbato puede estar integrado en el exterior de una vasija (frecuentemente en el asa o como parte de los cuerpos escultóricos en el extremo opuesto del tubo de insuflación), o en el interior del cuerpo escultórico de una vasija (frecuentemente dentro de las cabezas de los cuerpos zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos). En todos los casos existe una abertura que permite la salida y entrada del aire y la reproducción del sonido.

Históricamente estas piezas han sido analizadas desde varios aspectos a partir de su funcionalidad y uso,<sup>7</sup> desde un análisis histórico<sup>8</sup> y desde el estudio del sonido y sus particularidades organológicas.<sup>9</sup>

### 1. Características de la vasija silbadora MLP-Ar-5c del Museo de La Plata

La pieza MLP-Ar-5c de la Colección Peruana del Museo de La Plata, alojada en el Depósito N.º 6, es una vasija simple, compuesta por un cuenco modelado con una figura zoomorfa (ave) policroma. Cuenta con un asa puente que se extiende desde el tubo de insuflación hacia la parte posterior

<sup>7</sup> Iván Amaro. *Reconstruyendo la identidad de un pueblo*. En K. Makowski, K. (comp.), *Vicús* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1994): 23-81.

<sup>8</sup> César Bolaños. "Las flautas de Pan mochica y las botellas silbadoras norandinas", en *Revista del Museo Nacional* 49 (1997): 183-211.

<sup>9</sup> Steven Garrett y Daniel Staneckov. *Peruvian whistling bottles* (1977). [www.peruvianwhistles.com/jasa.html](http://www.peruvianwhistles.com/jasa.html) y José Pérez de Arce, "Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes", en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N.º 9, (2004): 9-33.



Figura 1: Estructura interna del instrumento

de la cabeza del ave, donde se encuentra el sistema sonoro: el cuerpo resonador del silbato se posa en el asa y el sistema de embocadura sobre la nuca del ave.

El ave de la vasija presenta dos tonalidades de color pleno: marrón claro en sus alas, pecho, cabeza, etc., (HUE 10YR 8/3 very pale brown según el código Pantone); y rojo claro (HUE 10R 7/2 pale red) en el flanco y la parte posterior del cuello. También está decorada con líneas de color rojo oscuro (HUE 10R 5/8 red) sobre el tubo de insuflación, alas, pecho y detalle de los dedos de los pies. La terminación de la pieza demuestra el brillo característico del bruñido, técnica tradicional de terminación pre cocción.

El tubo de insuflación presenta en su extremo superior un orificio (por donde ingresa el aire y el líquido a la pieza); su forma es cónica y conecta con el cuenco zoomorfo de la vasija. Este cuenco está modelado con un ave que presenta un lomo protuberante, alas sobre los laterales, una base plana de forma circular, un pequeño flanco, un pecho prominente, mentón, cabeza y pico. La zona del mentón, garganta y cabeza con pico protuberante actúa como reserva de aire, que direcciona el mismo hacia el orificio de la embocadura que se encuentra sobre la nuca del ave, al ras de la naciente del asa estribo. Dicho orifi-

cio (que corresponde al canal de aire) direcciona el aire hacia el bisel del silbato. Se trata de un silbato cuyo sonido se proyecta directamente al exterior sin pasar por una cámara de resonancia y se ubica sobre la naciente del asa estribo sobre la cabeza del ave (Figura 1).

Según la adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel, la vasija puede clasificarse como: 42.221.42 ocarina de soplo indirecto. Vasija silbadora.<sup>10</sup>

## 2. Estado de conservación de su sistema acústico

El estudio de esta vasija se inició con el registro, catalogación, investigación de



Figura 2: vasija silbadora MLP-Ar-5c del Museo de La Plata.

<sup>10</sup> José Pérez de Arce y Francisca Gili, "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". *Revista Musical Chilena*, N.º 67, 219, (2013): 42-80.

archivo y captura fotográfica y la identificación de sus partes. En esta primera aproximación fue posible ver a simple vista una rotura en el cuerpo resonador del silbato. Luego se realizó una prospección acústica que permitió constatar que el mecanismo sonoro de la pieza no se encontraba en óptimo funcionamiento, de manera que producía únicamente ruido. Si bien casi la totalidad de los elementos del instrumento se encontraban bien conservados (el cuenco, base, rostro escultórico, asa y base), el silbato —elemento fundamental para la activación del mecanismo sonoro— presentaba partes faltantes. Conociendo en profundidad los principios de funcionamiento de los sistemas sonoros de instrumentos de viento precolombinos (embocadura y bisel) fue posible constatar que se trataba de una rotura en la pared del cuerpo resonador, específicamente en el área del bisel, lo que implica una apertura desproporcionada de la ventana de aire; en otras palabras, una gran pérdida del mismo (Figura 3).



Figura 3: Detalle del estado del sistema de generación de sonido

### 3. Reintegración matérico-acústica

En el caso particular de esta vasija, optamos por intervenir la pieza temporalmente a través de reintegración matérico-acústica, utilizando cera de alta calidad, lo que permitió la reconstrucción con precisión y delicadeza del sistema de generación de sonido original.

Este caso de estudio (c) es único y nuevo en el tipo de trabajos que realizamos con anterioridad. No se conocen investigaciones previas que hayan desarrollado este abordaje integrando conocimientos especializados en lutería precolombina, acústica musical y restauración sin intervenir de manera definitiva las piezas originales. A diferencia de la antara nasca MLP-Ar-781 (caso b) a la que se le taparon las pérdidas de aire, en esta instancia se reintegraron partes faltantes modeladas con medidas exactas.

Como se detalló anteriormente, pudimos constatar que la vasija silbadora poseía una rotura en el sistema sonoro, más específicamente en el bisel y en el cuerpo resonador del silbato.

### 4. Funcionamiento del silbato de la vasija silbadora

Para comprender en profundidad la ‘rotura’ de esta pieza es necesario aclarar la estructura y funcionamiento del tipo de silbato de las vasijas silbadoras, particularmente el estilo del antiguo Perú. Los silbatos son instrumentos musicales cuyo principio sonoro es el aire en vibración dentro y fuera de ellos. Estructuralmente están compuestos por un cuerpo resonador y un sistema de generación de sonido. Para estudiar los principios de generación de sonido se desglosarán los atributos de los aerófonos según su cuerpo resonador (morfología y volumen) y el mecanismo de generación de sonido.

Los cuerpos resonadores de los aerófonos pueden ser abiertos o cerrados. Los resonadores abiertos son los que disponen de dos o más orificios para la entrada y salida de aire, tales como la

quena, la flauta dulce, la flauta travesa, la tarka; y los cerrados son los que poseen un solo orificio para la entrada y salida de aire, como en el caso del silbato de esta vasija silbadora, así como las ocarinas, antaras o flauta de pan, pifilkas, tubos de órgano, entre otros.

La activación del mecanismo de generación de sonido (hacer vibrar el aire en los aerófonos) se genera a partir de un sistema de embocadura, ventana de aire y bisel, que está integrado a un cuerpo resonante (tubular, globular, etc.). Se encuentran dos tipos de embocaduras, las directas y las indirectas. Las directas son aquellas en las que los labios del intérprete actúan como aeroducto: quena, sikus, flauta travesa, silbatos de soplo directo; y las indirectas son aquellas llamadas flautas de filo, como la tarka, la flauta dulce, la ocarina o el silbato, que se sirven de una embocadura con un aeroducto que conduce el aire del intérprete hacia el bisel.

En la extensión de todo el continente se han encontrado innumerables silbatos de filo, cuyos sistemas de generación de sonido presentan gran cantidad de variables en cuanto a formas, proporciones, materiales. No obstante, es relevante tener en cuenta que en todos los casos se utilizan los mismos principios y estructuras.

En las vasijas silbadoras se observan dos tipos de silbato, uno se caracteriza por tener un sistema circular de embocadura-bisel-ventana de aire, y el otro, por tener un sistema rectangular de embocadura-bisel-ventana de aire.

En el caso de las vasijas silbadoras del antiguo Perú es frecuente encontrar el tipo de sistema circular, mientras que en culturas como las mesoamericanas (maya, mexica, teotihuacana, etc.) y las ecuatorianas (Jama Coaque principal-

mente) predominan los silbatos de sistema rectangular.

La vasija MLP-Ar-5c posee el sistema circular y a partir de la observación de los rasgos estilísticos del ceramio es posible deducir su pertenencia a la cultura Lambayeque Tardío del antiguo Perú, por el característico gollete cónico, su base plana, la terminación del asa-puente donde se ubica el silbato, además del tratamiento de la arcilla, el trabajo sobre el color de los engobes, entre otros.

En el próximo gráfico (Figura 5) se puede observar en detalle el mecanismo sonoro y la estructura de los aerófonos de filo, particularmente el tipo de silbato del Perú antiguo (compuesto por un sistema circular de embocadura-bisel-ventana de aire):

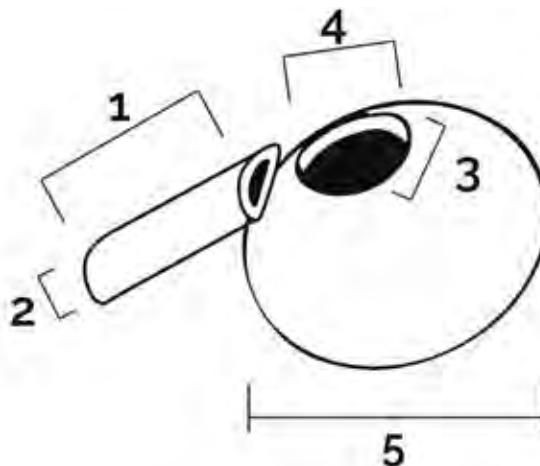


Figura 4: Detalle del silbato de la vasija MLP-Ar-5c (silbato-flauta globular pequeña).

1) La embocadura es responsable de dirigir el aire hacia el bisel a través de su canal interno (canal de aire).

2) El canal de aire, ubicado dentro de la embocadura, direcciona con precisión el caudal de aire hacia el bisel. Su grosor y dirección influye directamente en las características tímbricas del instrumento, como ser la cantidad de armónicos producidos o la relación nota-ruido, mediante la cantidad de aire

que pasa por él. La altura y anchura del caudal de aire son determinados por este canal.

3) El bisel corta el chorro de aire que recibe a través del canal. Cuando el chorro de aire choca sobre el filo del bisel «una parte sale fuera de la flauta, y la otra penetra en el tubo produciéndose pequeñas vibraciones que, por resonancia, excitan la columna aérea contenida en él».<sup>11</sup> Este bisel se ubica directamente frente a la embocadura, separado por la ventana de aire.

4) La ventana de aire es un orificio circular y permite la entrada y salida del aire a fin de hacer resonar el cuerpo del silbato. Parte de su contorno es el bisel.

5) El cuerpo resonador es el que determina la frecuencia fundamental a través de su volumen. El grosor de sus paredes tiene incidencia en el timbre del sonido producido.

En el siguiente gráfico se puede observar la rotura del sistema sonoro en el silbato de la vasija MLP-Ar-5c (Figura 5).

## 5. Acerca del proceso de restauración temporal

El abordaje del equipo interdisciplinario con el que se emprendió la restauración temporal tiene en cuenta las convenciones internacionales referidas a la conservación del patrimonio arqueológico, con el objetivo de establecer prácticas adecuadas para el trabajo de recuperación del legado cultural albergado en los bienes arqueológicos.

Documentos como la *Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Arqueológico de la Unesco*,<sup>12</sup> la *Recomendación de la Unesco sobre los Principios Internacionales que deberán aplicarse a las Excavaciones Arqueológicas*<sup>13</sup> o la *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura*,<sup>14</sup> entre otros, ponen en valor las técnicas y materiales tradicionales frente a los modernos, así como la necesidad de una colaboración efectiva entre especialistas de numerosas disciplinas para lograr una protección del patrimonio arqueológico.



Figura 5: a) Gráfico de la rotura del sistema sonoro. b) Detalle del silbato de la pieza original. c) Vista de corte de la restauración matérica realizada sobre la pieza original

12 Comité Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico, "Carta Internacional para la gestión del Patrimonio Arqueológico". Asamblea General del ICOMOS en Lausana (1990). [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch_sp.pdf).

13 Unesco. "Recomendación que define los Principios Internacionales que deberían aplicarse a las Excavaciones Arqueológicas", en *Records of the General Conference, 9th session, New Delhi*, (1956). [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114585\\_spa.page=44](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114585_spa.page=44).

14 "Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura", Biblioteca Virtual FAHUSAC, consulta 1 de febrero de 2021: <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/1604>.

<sup>11</sup> Alejandra Fernández Sanz. "El proceso sonoro en la flauta de pico". *Noticias de la clase de flauta de pico del Conservatorio Superior de Sevilla* (2014). <https://flautadepico.consev.es/el-proceso-sonoro-en-la-flauta-de-pico/>.



Figura 6: Identificación del fragmento faltante en el cuerpo resonador

Este cuidado sobre el patrimonio garantiza un grado de preservación de las piezas pero, a la vez, anula la posibilidad de volver a escuchar el sonido de instrumentos musicales originales cuando estos presenten roturas, rajaduras o faltantes.

A lo largo de nuestras investigaciones hemos encontrado reparaciones, restauraciones o intervenciones que buscaban restituir la morfología de la pieza, pero carecían de criterio técnico en lo que respecta a la lutería precolombina y dejaban el problema acústico sin resolver. Este es el caso de la vasija MLP-Ar-14860, estudiada durante la primera etapa de este proyecto, la cual presentaba una reintegración volumétrica con un material desconocido. Este procedimiento se focalizó sobre el aspecto escultórico de la vasija, pero no el sonoro.

La metodología propuesta en este artículo integra por un lado la necesidad de restituir su capacidad sonora a los instrumentos musicales arqueológicos, considerando simultáneamente las recomendaciones acerca de la reversibilidad<sup>15</sup> de toda operación restauradora como la de mínima intervención y la de respeto al original.

Una vez comprobado que no existían roturas ni rajaduras en el resto de la pieza y completando manualmente la parte faltante del mecanismo sonoro, se estableció el criterio para realizar una reintegración matérica que restituya la capacidad sonora del instrumento, como se puede observar en la Figura 6.

## 6. Proceso de intervención

A fin de llevar a cabo este procedimiento sin deteriorar o afectar el estado de conservación del instrumento, se decidió utilizar un material aceptado dentro de la comunidad de arqueólogos y conservadores como la cera dental para no dañar la pieza ni alterar su policromía, además de presentar muy buena plasticidad para modelar en detalle el fragmento faltante en el sistema sonoro. Este material es usado frecuentemente en las etapas de registro de patrimonio museístico para fijar en una posición los objetos a ser fotografiados.

Antes de realizar la intervención se llevó a cabo una documentación fotográfica, audiovisual y de reconstrucción tridimensional por fotogrametría. Toda la intervención se documentó mediante fotografías, video y registro sonoro de alta calidad.

<sup>15</sup> Carta del Restauro (Ministero della Pubblica istruzione, 1972).



Figura 7: Tres visualizaciones diferentes del modelo 3D obtenido a través de fotogrametría (Diego Gobbo)

Una vez realizada la documentación previa al reintegro volumétrico, se realizó una limpieza mecánica suave con un pincel fino con el fin de reducir la suciedad superficial, y lograr una mayor adhesión del material.

#### 7. Proceso de reintegración matérico acústica

Se modeló una capa que cumplió doble función: cerrar el cuerpo resonador y a la vez actuar como bisel. A partir de la identificación de los restos del resonador que quedaban sanos fue posible reconstruir una forma que cumple con la lógica de los silbatos de las vasijas silbadoras del antiguo Perú.

La curvatura que es posible observar en la parte del bisel que se encuentra intacta nos proporcionó información sobre cómo construir de manera adecuada la circunferencia de la parte faltante.

Para lograr una óptima adhesión de la cera a los restos del silbato y lograr una superficie continua, sin rajaduras ni escapes de aire, se adhirió de manera solapada la cera sobre los bordes intactos del silbato. Se optó por utilizar una técnica de solapado sobre el silbato, es decir, por fuera de su cuerpo resonante, ya que este agregado de material no afecta el resultado acústico de ninguna manera dado que no altera el volumen del cuerpo resonador (y por ende no modifica la frecuencia resonante del mismo).

Con respecto al bisel, se estudió el espesor de su borde y su ángulo de corte. A partir de este estudio se procedió a integrar la cera modelándola con las mismas características del original: grosor del bisel, ángulo de corte y, como mencionamos anteriormente, continuando el tipo de curvatura de la circunferencia deducida a partir de los restos intactos.

Se utilizaron estecas para la confeción del ángulo del bisel y su espesor, la delimitación del contorno de la ventana de aire y el pulido-limpieza de asperezas y rugosidad del material a fin de que adquiriera una forma y terminación similar a la cerámica original.

Luego de calibrar el sistema sonoro se obtuvo un resultado óptimo, logrando una sensibilidad sonora reconocible en las vasijas silbadoras originales relevadas por el equipo a lo largo de sus años de investigación en los diferentes museos arqueológicos: gran sensibilidad y respuesta desde la mínima a la máxima presión de aire, generando un contorno melódico característico (Figura 12), y sin perder en ningún momento el sonido.



Recuperación de la Memoria Sonora  
Precolombina - IDECREA - OIANT - Museo  
de la Plata. Clic en la imagen para ver el video.

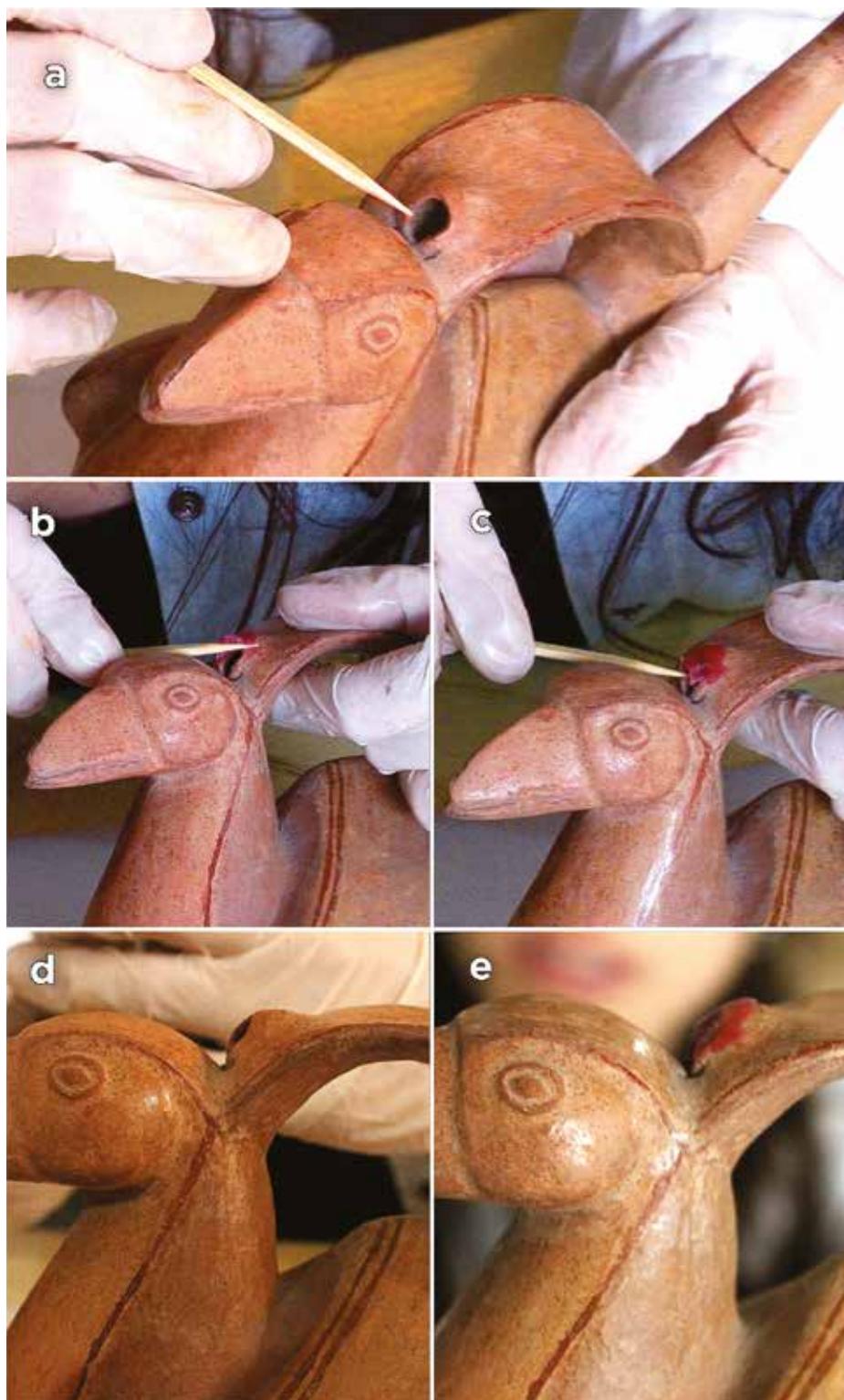


Figura 8:  
a, b y c) Proceso de aplicación de la cera a la vasija  
d) Estado inicial de la vasija previo a la reintegración  
e) Estado final de la vasija posterior a la reintegración.

## 8. Mediciones acústicas

A partir de la reintegración material-acústica del sistema de generación de sonido de la vasija silbadora fue posible recuperar su capacidad sonora, interpretarla y emplear diversas técnicas de soplo que permitieron encontrar espectros y comportamientos acústicos diversos.

Con el objetivo de registrar y medir acústicamente el instrumento, se utilizaron dos técnicas de interpretación principales: a) soplo por el tubo de insuflación y b) soplo por el tubo de insuflación a modo de tubo cerrado (siku).

Los registros sonoros fueron realizados en los depósitos del Museo utili-

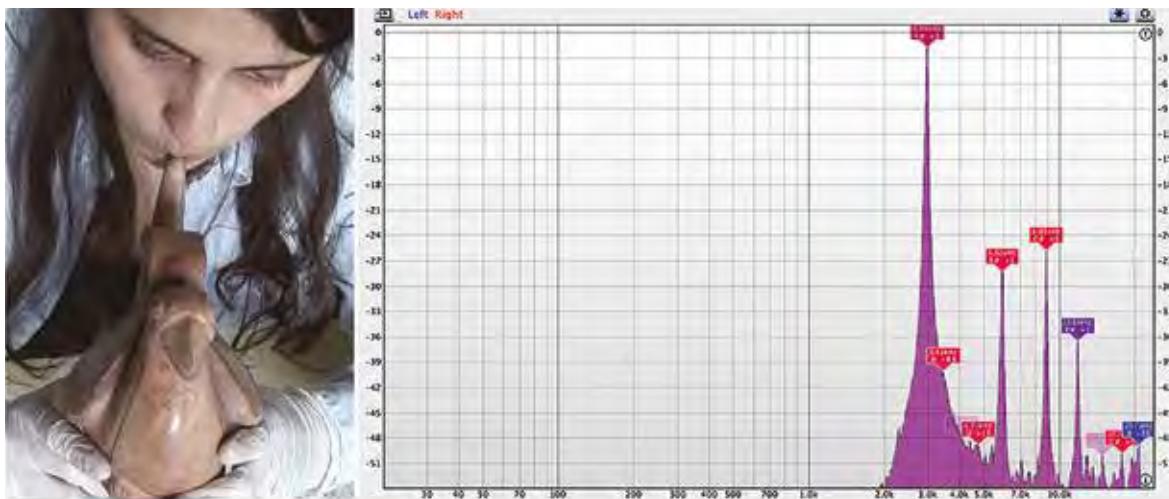


Figura 9: Análisis espectral de la vasija interpretada soplando por el tubo de insuflación

zando un micrófono de medición Audix modelo TR40A, un preamplificador ART DPSII conectado digitalmente a una interfaz de sonido Presonus Firebox y un ordenador Macbook Pro.

A partir de una primera exploración, se decidió que las mediciones acústicas del sonido producido por la vasija silbadora MLP-Ar-5c se centren en dos aspectos: por un lado, la determinación del espectro sonoro y la frecuencia fundamental del silbato y, por otro, el análisis de su diseño melódico. En este sentido, la interpretación es considerada un factor clave ya que la destreza técnica con la que se interprete el instrumento puede revelar comportamientos acústicos diversos.

Fue posible medir el nivel de intensidad en decibeles (dB), frecuencias fundamentales, así como cantidad y amplitud de sus armónicos o sonidos parciales para determinar altura y caracterizar su timbre, a partir de análisis de FFT (Transformada rápida de Fourier) y la utilización de diferentes gráficos de visualización como los sonogramas, gráficos espectrales y melódicos.<sup>16</sup>

#### a) Soplo por el tubo de insuflación

A partir del análisis de espectro FFT fue posible determinar la frecuencia fundamental del silbato y su parciales en el momento de máxima presión, como puede verse en la tabla de la Figura 10.

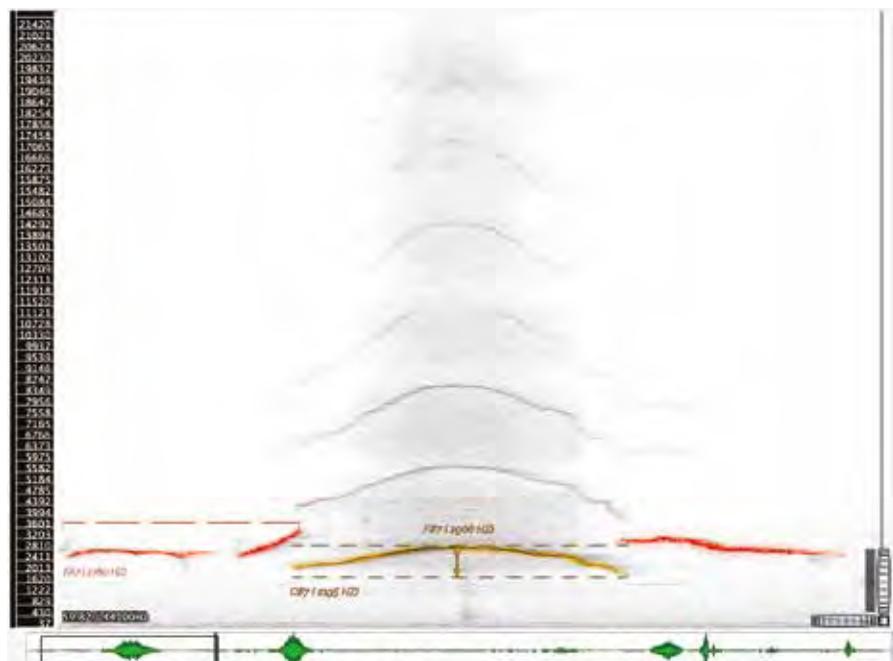
Se empleó además el software SPEAR,<sup>17</sup> el cual, mediante una variación de la técnica McAulay-Quatieri

	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7
Parcial	2.960 Hz	5.920 Hz	8.890 Hz	11.850	14.810 Hz	17.700 Hz	20.710hz
Fn/ F1	1,000	2,000	3,003	4,003	5,003	5,980	6,997
Nota (+cents)	Fa#6 +1c	Fa#7 +1c	C#8 +3c	F#8 + 1c	A#8 -12c	C#9 +1c	E9 -31c

Figura 10: Frecuencia fundamental y parciales de la vasija MLP-Ar-5c

16 Arnaud Gérard Ardenois. "El sonograma: una representación práctica de los sonidos", en *Revista Boliviana de Física*, 18(18), (2011): 37-49.

17 Michael Klingbeil. "Software for spectral analysis, editing, and synthesis", en *International Computer Music Conference*, (2005).



de interpolación de picos espectrales, descompone en sinusoides los sonidos complejos, permitiendo un análisis detallado y una manipulación del espectro para aislar los diferentes componentes del mismo y poder escuchar selectivamente partes del espectro. En la Figura 11 se puede observar el arco simétrico que se logra al soplar la vasija por el tubo de insuflación aumentando gradualmente la presión de aire, llegando en el centro a la frecuencia más alta del silbato.

Asimismo, este software permitió visualizar y analizar detalladamente el diseño melódico del silbato, haciendo énfasis en las diferencias de alturas generadas únicamente con la variación de aire insuflado en la vasija. En la Figura 12 puede observarse, en color rojo, las alturas producidas a mínima presión de aire, ya sea mediante soplo o el movimiento del agua introducida en

el cuenco. El sonido comienza sonando a un intervalo de cuarta por encima de la frecuencia fundamental del silbato; dependiendo de la presión de aire, dicho sonido va desde un Fa7 (2780 Hz) hasta un Sol7 (3170 Hz).

A medida que la presión de aire aumenta, es posible hacer sonar la frecuencia fundamental y sus parciales (marcada en color amarillo) glissando en un rango que va desde C#7 (2195) hasta Fa#7 (2906Hz) según la presión de aire.

b) Soplando tubo de insuflación a modo de tubo cerrado (siku)

Este tipo de soplo dirigido hacia abajo hace vibrar el cuerpo interno de la vasija a modo de un tubo cerrado en un extremo, lo que produce un sonido grave (con componentes en 51 y 105 Hz principalmente) debido a la resonancia del tubo y el cuenco (Fi-



Figura 12: Detalle del diseño melódico

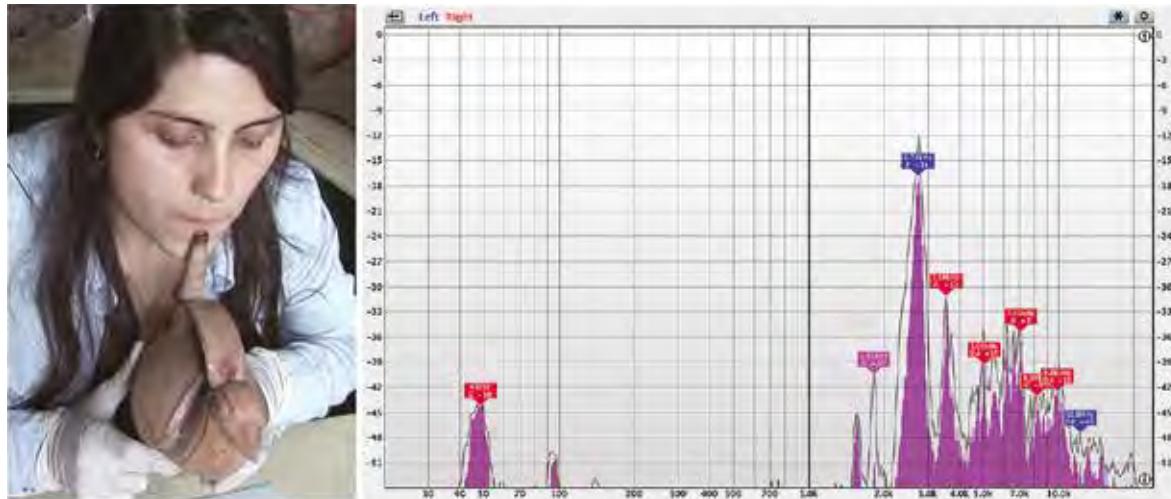


Figura 13: Análisis espectral de la vasija soplando como siku por el tubo de insuflación

gura 13). Simultáneamente se genera una modulación de amplitud en el sonido del silbato que se asemeja musicalmente a la técnica de *frullato*, que no se logra mediante los labios del intérprete sino acústicamente.

Esta modulación puede observarse en la Figura 14, en la cual la forma de onda de la izquierda corresponde al sonido obtenido mediante el soplo por el tubo de insuflación y la de la derecha, al sonido obtenido mediante la técnica de soplo como tubo cerrado. La interrupción periódica de la forma de onda se visualiza como picos a lo largo de todo el gesto musical.

## 9. Reconstrucción 3D

Tanto en las piezas investigadas durante la primera etapa del proyecto, como la vasija tratada en el presente artículo, fueron documentadas mediante la creación de modelos 3D, con el objetivo de integrar el catálogo multimedia que se encuentra en proceso de elaboración. El mismo, desarrollado junto a los investigadores María Guillermina Couso y Diego Gobbo, integra el soporte tridimensional digital a la información textual, sonora y de video.

En el caso de la pieza MLP-Ar-5c, el modelo 3D se obtuvo mediante la toma de cientos de fotogramas de los objetos con diferentes formas de cap-



Figura 14: Comparación de las formas de onda de ambas técnicas de interpretación

tarlo, haciéndolo girar sobre una base móvil para su toma, orbitando la cámara alrededor del objeto, variando el ángulo de toma en 4 posiciones diferentes para generar un registro detallado de la pieza (Figura 15). Para el tratamiento de la imagen de cada pieza se experimentó con diferentes softwares fotogramétricos. La metodología que proporcionó el mejor resultado fue la utilizada por Costa Moraes (2018), que usa de base una plantilla impresa con referencias cada 10 grados, lo cual asiste al fotógrafo en la rotación del objeto. El resultado fue objetos en 3D, mallados y con textura, que luego fueron retocados y modificados en diversos softwares de modelado para adecuarlos al formato que utiliza la impresora 3D.



Figura 15: Recorrido fotográfico realizado para el proceso de fotogrametría

## Conclusiones

En la búsqueda de recuperar el patrimonio sonoro arqueológico, todas las instancias del proyecto han estado atravesadas por la necesidad de integrar la sonoridad de los instrumentos precolombinos a la trama de la creación contemporánea, haciéndolos asequibles a los artistas y la comunidad. Por esta razón, a partir de los resulta-

dos obtenidos en sus primeras etapas, se ha logrado un aporte valioso para futuras indagaciones sobre los instrumentos musicales arqueológicos desde un enfoque integral, tanto como para la conformación de un corpus didáctico académico y su inserción en la música actual. Se ha diseñado una metodología que permite recuperar temporalmente el sonido de piezas originales. A través de la reintegración matérica de las roturas del silbato se logró restituir la función acústica y musical del instrumento. Sin intervenir de manera definitiva la pieza arqueológica y considerando simultáneamente las recomendaciones acerca de la reversibilidad de toda operación restauradora (como el de mínima intervención y el de respeto al original), se realizó una reconstrucción con precisión y delicadeza del sistema de generación de sonido original.

En este sentido, se ha evidenciado la importancia del abordaje interdisciplinario, el cual ha permitido restaurar un aspecto vital de los instrumentos arqueológicos: su sistema acústico. En consecuencia, esta nueva metodología establece un precedente confiable para las próximas investigaciones relacionadas con la conservación y restauración.

En el campo de la creación musical contemporánea, la recuperación de las sonoridades de los instrumentos musicales precolombinos ha fomentado la integración de las antiguas y las nuevas tecnologías. La riqueza tímbrica obtenida de los instrumentos investigados ha sido incorporada al espectro de elementos para la creación electroacústica de composiciones musicales de miembros del proyecto y de la Orquesta, mediante la edición, transformación, espacialización y procesamiento sonoro.

Los alcances de la presente investigación se proyectan de manera artística y académica. Una de las instancias fundamentales de transmisión del conocimiento, legado por los intelectuales precolombinos a través de sus creaciones, ha sido en el marco de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales así como en la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. Parte de los recursos materiales y digitales generados por este proyecto se articula con el trabajo de lutería de instrumentos precolombinos llevado a cabo en dichas carreras.

La transmisión de conocimiento se ha viabilizado, además, a través de las presentaciones en concierto de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías. La misma realizó presentaciones didácticas dentro de los museos y sitios arqueológicos que albergan al patrimonio arqueológico precolombino, integrando los instrumentos reconstruidos por el proyecto, con el objetivo de ‘volver a darles vida’. En palabras de la prensa especializada,

Estos antiguos instrumentos permanecían dormidos, esperando el alieno, la mano y el alma que los animara y los hiciera resonar. Ahora viven, vibran y resuenan [...] los miembros de esta Orquesta extraordinaria están en una concentración total; en su propio poder.

Por último, se espera que el catálogo audiovisual 3D, que se encuentra en proceso de elaboración, brinde acceso a toda la comunidad a estas creaciones trascendentales que son los instrumentos musicales precolombinos.

## Agradecimientos

A los directores del Idecrea y la Orquesta, Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres; a los arqueólogos que forman parte de este proyecto María Guillermmina Couso, Diego Gobbo; al equipo de investigadores del Idecrea Juan Pablo Nicoletti, Julieta Szewach, Anabella Enrique, Nahuel Giunta; a María Florencia Cacace por la lectura crítica del presente artículo, Mariana Vallejo Azar por colaborar desde el inicio del proyecto; a Ignacio Alva y Guillermo Chávez.

## Bibliografía

- Amaro, Iván. “Reconstruyendo la identidad de un pueblo”. En K. Makowski, K. (comp.), Vicús. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1994.
- Bolaños, César. “Las flautas de Pan mochica y las botellas silbadoras norandinas”, *Revista del Museo Nacional* 49, (1997): 183-211.
- Carta del Restauro.* (Ministero della Pubblica istruzione, 1972).
- Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, CFR, Centro de Fotorreproducción, (1987) <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/1604>.
- Comité Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico. “Carta Internacional para la gestión del Patrimonio Arqueológico”. *Asamblea General del ICOMOS en Lausana* (1990). [www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch\\_sp.pdf](http://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch_sp.pdf)
- Fernández Sanz, Alejandra. “El proceso sonoro en la flauta de pico”. *Noticias de la clase de flauta de pico del Conservatorio Superior de Sevilla* (2014). <https://flautadepico.consev.es/el-proceso-sonoro-en-la-flauta-de-pico/>

- Garrett, Steven y Statnekov, Daniel. *Peruvian whistling bottles* (1977). [www.peruvianwhistles.com/jasa.html](http://www.peruvianwhistles.com/jasa.html)
- Gérard Ardenois, Arnaud. "El sonograma: una representación práctica de los sonidos". *Revista Boliviana de Física*, 18, (2011) 37-49.
- Iglesias Rossi, Alejandro y Susana Ferreres. "Arte y Sacralidad en los Instrumentos Nativos de América", en *Planteo de un Arte Americano de Rodolfo Kusch*, 205-207. Rosario, Argentina: Ed. Fundación Ross, 2012.
- Iglesias Rossi, Alejandro, Susana Ferreres, Lucas Mattioni, María Emilia Sosa Cacace, Guillermín Couso y Diego Gobbo. "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*, Vol. 5, N.º 1 (2020): 383-406.
- Iglesias Rossi, Alejandro. "Descolonizando la Música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América". *Tsantsa Revista de Investigaciones Artísticas* N.º 10 (2020): 29-45.
- Klingbeil, Michael. "Software for spectral analysis, editing, and synthesis", *International Computer Music Conference*, 2005.
- Pérez de Arce, José. "Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (9), (2004) 9-33.
- Pérez de Arce, José y Francisca Gili. "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". *Revista Musical Chilena*, 67, 219, (2013) 42-80.
- Sosa Cacace, María Emilia. "La composición musical y lo ancestral: aproximación a la creación e investigación interdiscipli-
- nar en la Universidad Nacional de Tres de Febrero", en *Simposio de Composición e investigación musical latinoamericana - Actas*. 73-96. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020.
- Unesco. "Recomendación que define los Principios Internacionales que deberían aplicarse a las Excavaciones Arqueológicas". *Records of the General Conference, 9th session, New Delhi*, 1956. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114585\\_spa.page=44](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114585_spa.page=44)
- UNTREF. "Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia". 2004. <https://untref.edu.ar/instituto/cedecrea-centro-de-etnomusicologia-y-creacion-en-artes-tradicionales-y-de-vanguardia-dra-isabel-aretz>.



# Volcán

**Juan Posso**

Universidad de las Artes, Guayaquil  
[juan.posso@uartes.edu.ec](mailto:juan.posso@uartes.edu.ec)

El cuarteto en formato saxo, piano, bajo y batería trasciende los distintos cambios y propuestas que han surgido en los últimos ochenta años de la música jazz. Esta combinación conjuga la versatilidad de los instrumentistas con las cualidades tímblicas de sus instrumentos.

*Volcán* es una composición de una Intro y cuatro secciones, que explora diferentes maneras de llegar a un mismo lugar. A partir del punto de vista rítmico/armónico, se lo puede percibir desde dos ángulos distintos: uno regular y otro irregular. Desde el punto de vista armónico melódico se juega mucho con la síncopa y con frases largas. Todo este contraste está unificado por una estructura rítmica que genera esta percepción doble, donde los motivos pequeños van sumando a una idea más grande, dando como resultado una gran explosión sonora.

# VOLCÁN

Juan Posso

**Intro**  $\text{♩} = 100$

Saxo Alto: Rests.

Piano: 5/8 time signature. Chords: Dm7, Cmaj7, Am7, Gm7, Dm7, Cmaj7. Dynamics: *mf*.

Bajo: 5/8 time signature. Chords: Dm7, Cmaj7, Am7, Gm7, Dm7, Cmaj7. Dynamics: *mf*.

Batería: 5/8 time signature. Pattern: x x x x x | x x x x x | / / / / / | / / / / / | simile.

**A.**

A. Sx.: 7/8 time signature. Chords: Am7, Gm7, Dm7, Cmaj7, Am7, Gm7. Dynamics: *mp*.

Pno.: 7/8 time signature. Chords: Am7, Gm7, Dm7, Cmaj7, Am7, Gm7. Dynamics: *mp*.

A.B.: 7/8 time signature. Chords: Am7, Gm7, Dm7, Cmaj7, Am7, Gm7. Dynamics: *mp*.

D. S.: 7/8 time signature. Pattern: x x x x x | x x x x x | / / / / / | / / / / / | simile.

13

A. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.

simile

D m7      C maj7      A m7      G m7      D m7      C maj7

D m7      C maj7      A m7      G m7      D m7      C maj7

19

A. Sx.

Pno.

A.B.

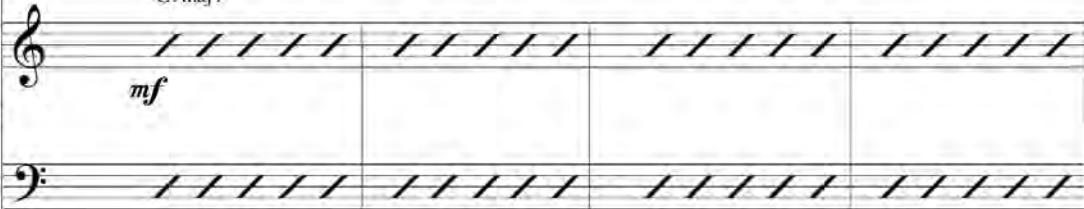
D. S.

A m7      G m7      D m7      C maj7      A m7      G m7

A m7      G m7      D m7      C maj7      A m7      G m7

[B] 25

A. Sx. 

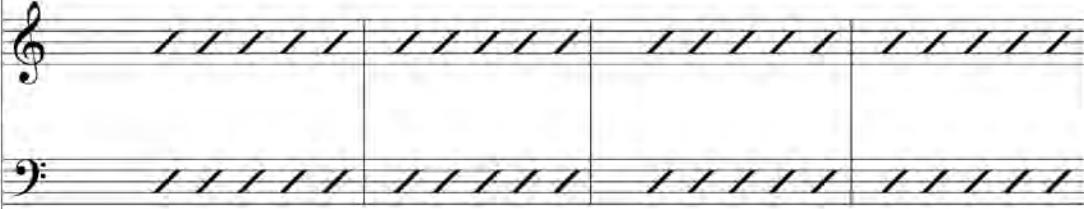
Pno. 

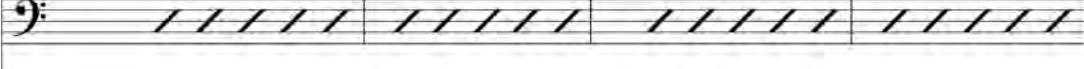
A.B. 

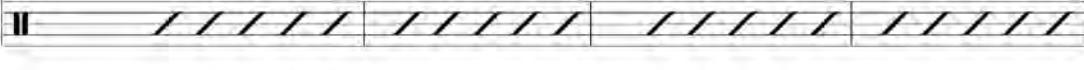
D. S. 

29

A. Sx. 

Pno. 

A.B. 

D. S. 

33

A. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.

39

A. Sx.

C

Pno.

A.B.

D. S.

A<sup>b</sup>maj7

f

A<sup>b</sup>maj7

f

simile

44

A. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.

48

D

*mf*

E<sub>b</sub>7

*mf*

E<sub>b</sub>7

*mf*

A. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.

54

A. Sx.

Pno.

A.B.

D. S.



# Dragón<sup>13</sup>

**Esteban Mena A.**

Universidad de las Artes  
esteban.mena@uartes.edu.ec

*Dragón<sup>13</sup>* explora las relaciones entre dos series numéricas: la de Fibonacci y la de la curva de Harter-Heighway con las proporciones numéricas del sonido y su serie de sobretonos.

La curva Harter-Heighway es un fractal que fue investigado inicialmente por científicos de la NASA en 1966, y se popularizó gracias a la columna "Mathematical Games" de la revista *Scientific American* por el divulgador Martin Gardner (Ben-Abraham et al., 2013).

El fractal en cuestión es una sola línea que se compone de múltiples segmentos unidos por ángulos rectos y, por la forma que evoca, es comúnmente conocido como la "curva del dragón" (Tabachnikov, 2014). La figura se obtiene al doblar repetidamente una cinta de papel por la mitad, lo que se conoce como una *paperfolding sequence*. Entre sus propiedades están: ser una figura autosemejante; puede teselar un plano y la línea nunca se cruza consigo misma.

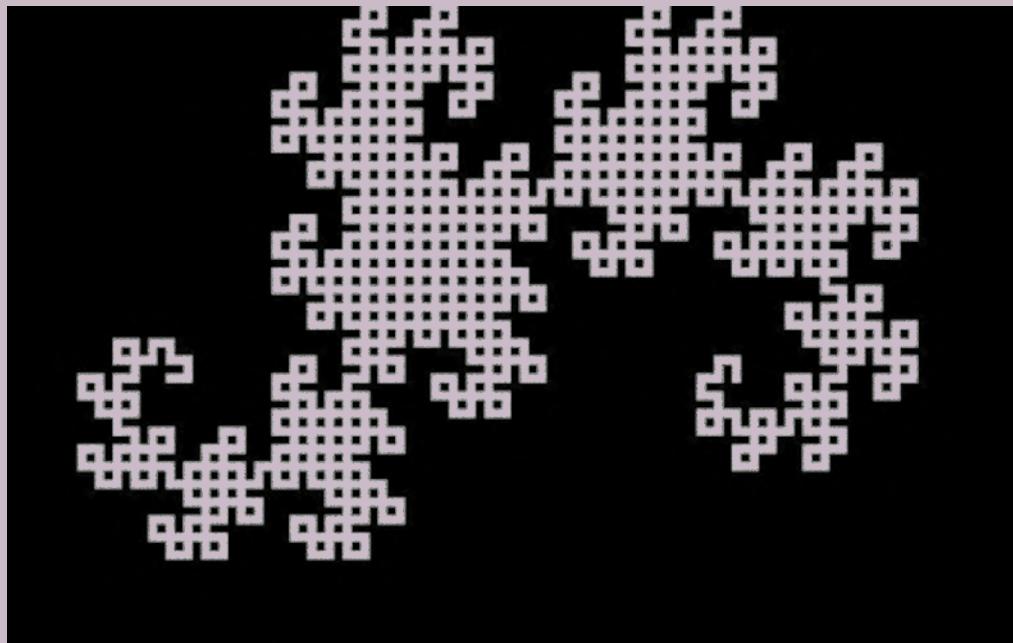


Figura 1: Décima iteración de la curva del dragón

Cuando la cinta de papel se extiende nuevamente, pueden observarse los dobleces, algunos hacia arriba (picos) y otros hacia abajo (valles). Como cada vez que se dobla la cinta en la mitad se duplica la cantidad de dobleces, se puede concluir que el total de dobleces que aparecerán en la cinta de papel es una secuencia  $2^{n-1}$ .

Los patrones de la secuencia, reemplazando los picos por 1 y los valles por 0, serían los siguientes:

Primera iteración: **1**

Segunda iteración: **1 1 0**

Tercera iteración: **1 1 0 1 1 0 0**

Cuarta iteración: **1 1 0 1 1 0 0 1 1 1 0 0 1 0 0**

Cada iteración puede encontrarse repitiendo la precedente, añadiendo un pico (1) y copiando nuevamente la iteración, en orden inverso e intercambiando los valores de picos y valles.

Para la composición de esta obra se ha recurrido a la serie de Fibonacci para controlar la duración y la afinación del evento sonoro. Así, haciendo uso de un *patch* de sintetizador diseñado, se improvisa durante 377 se-

gundos (un número de la serie). Esta señal, de 6'17" aproximadamente, se multiplicará sucesivamente por números de la secuencia, alterando duración y afinación para crear nuevos sonidos, más cortos que, por ser números enteros, pertenecen a la serie de armónicos (Gabis, 2006).

Al repetir este proceso 12 veces se obtienen 13 muestras de sonido (otro número Fibonacci). La última muestra tiene una duración de un segundo y su timbre ha perdido cualquier semejanza con el de origen.

Para crear la estructura de la obra se ha construido una cuadrícula equivalente a 13 filas por 377 columnas. Cada fila tendrá tantos casilleros como corresponda al número de Fibonacci de la secuencia, tal como indica la Figura 1, generándose 985 espacios, cada uno de los cuales será llenado siguiendo el patrón de 1 y 0 generado por la secuencia de la curva del dragón. Cada valor 1 se reemplaza por las muestras de sonido que se ubicarán de acuerdo con su nivel/armónico correspondiente, y los valores 0 se mantendrán como silencio.

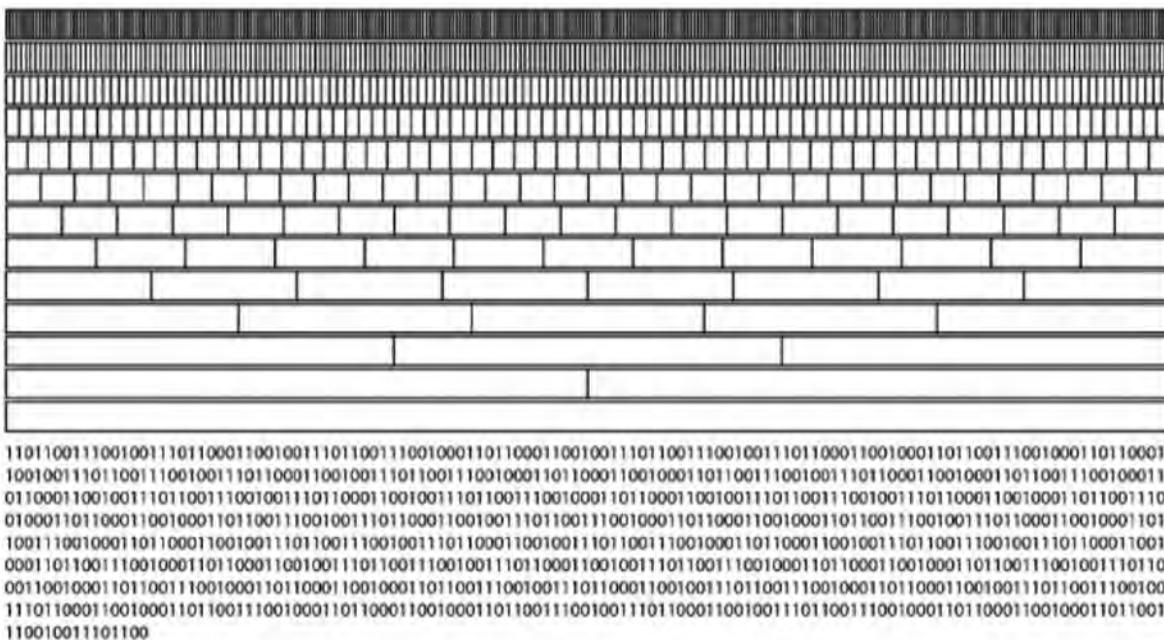


Figura 2: Protopartitura: rejilla de 13 filas × 377 columnas, acompañada por los primeros 985 valores de la curva de Hartman-Heighway

Si se considera que la secuencia de la curva de Hartman-Heighway es una sola línea, tiene sentido que los valores se reemplacen alternando la dirección cada vez que se completa una fila, tal como lo haría un dragón enrollado.

F1 →  
F2 ←  
F3 →  
F4 ←  
...  
F13 →

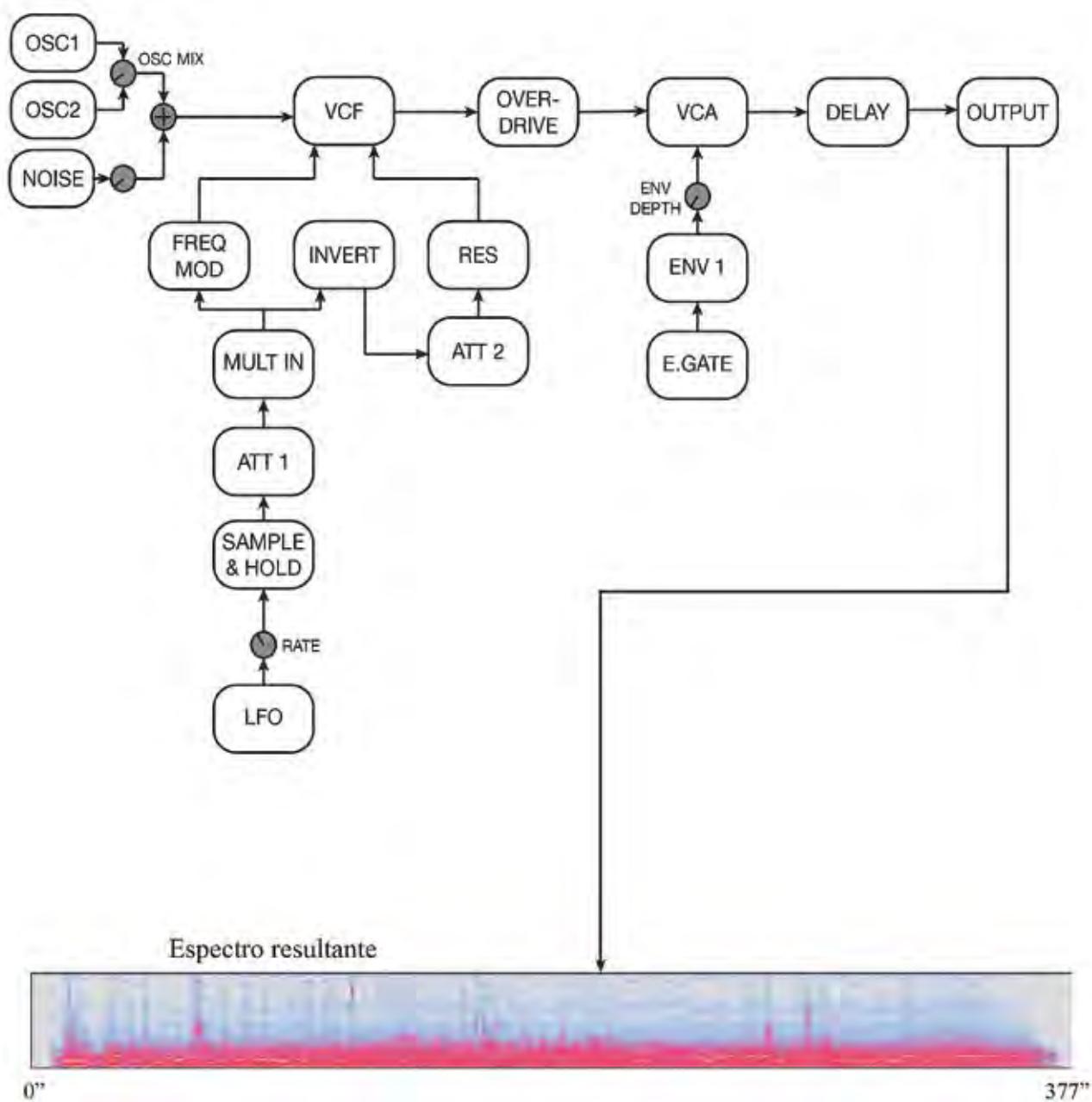
Esta obra se compuso como parte de la tesis de maestría “Deriva creativa: imaginería surrealista aplicada al sincronismo audiovisual a través de procesos de posproducción”, que conjuga una instalación tridimensional y una pieza sonora, en una experiencia audiovisual multiplataforma.<sup>1</sup>

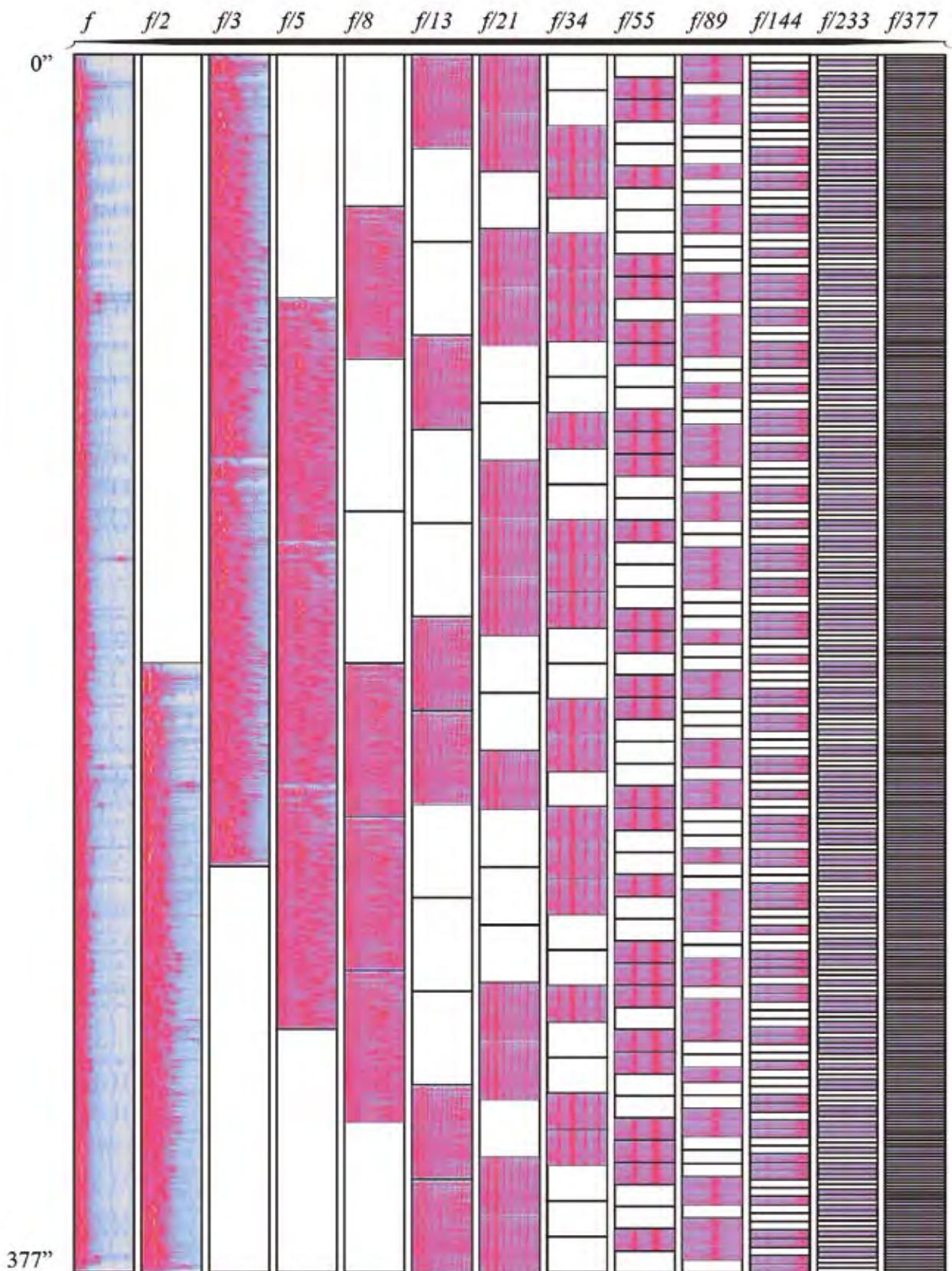
## Bibliografía

- Ben-Abraham, Shelomo I., Alexander Quandt & Shapira Dekel. Multidimensional paperfolding systems. Foundations of Crystallography, (2013): 123–130. <https://doi.org/10.1107/S010876731204531X>
- Gabis, Claudio. *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos, 2006.
- Tabachnikov, Sergei. Dragon Curves Revisited. Mathematical Gems and Curiosities, 36(1), (2014): 13–17. <https://doi.org/10.1007/s00283-013-9428-y>

<sup>1</sup> Audio de la obra: <https://soundcloud.com/tobimena/dragon13>

Patch de sintetizador utilizado para la generación de la señal base







# Entrevista a Mika Martini

**David Yépez Valencia**

MUTEK / Musexplat

david@bookthem.org

Propongo la publicación de una extensa entrevista con Mika Martini, director de Pueblo Nuevo, *netlabel* independiente, con base en Santiago de Chile, dedicado a promover el trabajo musical de una gran variedad de estilos dentro de la música electrónica: desde manifestaciones orientadas a la pista de baile hasta corrientes abiertamente experimentales que bordean el *ambient* y el ruido extremo. Dentro de esta charla pudimos destacar algunos puntos importantes que serán transcritos en función de las seis preguntas que apuntalaron una visión que tiene como lema dos palabras estructurales: cooperación y resistencia.

**David Yépez: Cuéntanos un poco de la trayectoria de Pueblo Nuevo.**

**Mika Martini:** Estos 15 años han sido un proceso continuo de aprendizaje porque en este mundo de la tecnología, de redes digitales, de internet, donde estamos situados como *label*, es impresionante la cantidad de cambios que han ocurrido en este corto periodo de tiempo. En 15 años pasamos de visitar internet a través del módem del teléfono a tener ahora banda ancha, una cantidad de velocidad que antes era imposible de obtener. Junto con eso, 15 años han sido la concreción del lema que tiene Pueblo Nuevo que ha sido resistir y permanecer. Resistir a todos los cambios que la industria musical te trata de imponer, y permanecer sacando discos y teniendo una relación estable y continua con los artistas que quieren publicar. En resumen, ha sido algo positivo; sobre todo para el contexto chileno, ha sido una demostración de que básicamente se puede construir un sello virtual con muy pocos medios, pero sí con harto esfuerzo de mucha gente creativa.

**D.Y.: ¿Cómo funcionan los procesos dentro del sello? Es decir, ¿cómo hacen la curaduría, la planificación de lanzamientos y las estrategias de comunicación?**

**M.M.:** La verdad es que yo recibo muchas propuestas de edición de discos. A mí me sorprende que todavía haya gente que quiere sacar su material bajo un *netlabel* porque sabemos que ahora cualquier músico puede, de forma independiente, gestionarse todo, desde la edición, publicación y venta. Entonces, teniendo en cuenta eso, yo diría que el proceso para editar en Pueblo Nuevo parte del interés que nace de los músicos de entregar ese material al sello para que yo lo difunda a través de nuestra plataforma. Hay varias maneras de acceder; evidentemen-

te los músicos que ya han sacado un disco antes, siempre quieren sacar otro cada cierto tiempo; la gente que ya sacó discos en Pueblo Nuevo tiene un pase libre para editar, ellos ya son parte del colectivo y no pasan por una curaduría. Los músicos nuevos que nunca han sacado un disco con nosotros pasan por una selección que básicamente es ver si calzan en la línea editorial que tiene el sello, ver si la música está bien producida, independiente de si es el ruido más lo-fi que existe, a mí me interesa que ese ruido esté bien grabado y que el autor esté consciente de lo que quiere mostrar, además de que esté de acuerdo con las normas de publicación del sello: ocupar licencias *Creative Commons*, que el disco se descargue gratis, todas estas cosas que hacen que Pueblo Nuevo no sea un sello tradicional.

Una vez que el material ha sido aprobado por mí, lo envío a algunos colegas que opinan al respecto. Luego no hay mucho más que hacer, el material queda en una cadena de producción que en estos momentos de pandemia es demasiado acelerada porque hay mucho material que me llega, todos los artistas están encerrados en sus casas produciendo. Hace algunos años sacaba un disco al mes, ahora estoy editando cuatro discos en ese mismo periodo de tiempo.

Después de recibir el material sonoro viene el proceso gráfico, hacer las carátulas, algo que en su mayoría hago yo, otras veces vienen ya hechas. Luego viene el proceso de difusión para el cual específicamente ocupo tres plataformas, una es la misma web de Pueblo Nuevo, después está el *fan page* donde publico los lanzamientos y todo lo que tenga que ver con la actividad de los músicos, y una tercera herramienta que sería Instagram, donde también voy ubicando cada uno de los lanzamientos;

además, existe una cuarta actividad que cada vez es menos relevante, enviar comunicados de prensa vía *emails* a una base de datos muy restringida que está compuesta de periodistas o gente que sigue con interés la actividad del sello. Con estas cuatro herramientas lo que intento es que cada uno de los protagonistas —que son los músicos, los autores— hagan difusión y reboten toda esta actividad. En este *boom* de comunicaciones tiende a ser desesperante tratar de llegar a la mayor cantidad de gente; en ese sentido, yo, sobre todo durante la pandemia, tengo el pensamiento de que nuestra labor es poner a disposición de la gente este material en la red. No estoy preocupado de la cantidad de gente que ve el comunicado, sino que estoy pensando a futuro, que alguien, en este algoritmo infinito de cosas que suceden, llegue a estos discos en algún punto. Así que no gasto dinero en publicitar discos, no gasto tiempo en exigir a medios de prensa que publiquen los lanzamientos. En Chile es muy complicado encontrar medios que difundan, este es un problema a todo nivel, desde el rock más *mainstream* hasta la cosa más *underground*, para todos los músicos en Chile es superdifícil llegar a la prensa, digamos, a los medios tradicionales. Ocupamos Spotify para los que quieran, también Bandcamp, es una cosa bien abierta.

**D.Y.: ¿Qué es para ustedes la música experimental?**

**M.M.:** Es una eterna discusión que siempre aparece de vez en cuando porque hay mucha gente que adjudica el término experimental a todo lo que hace. La verdad es que la mayoría de los creadores más jóvenes asocian el término experimental a una constante búsqueda de algo. No asumen que el concepto de

música experimental viene de una tradición demasiado larga. Ese sería el primer corte. Y en ese sentido, en Pueblo Nuevo realmente hay autores y creadores que sí hacen música experimental con todas sus letras, todos los compositores electroacústicos y acusmáticos que han publicado en nuestro sello se dedican profesionalmente a hacer una de las músicas más experimentales que existe, que es la música electroacústica. Partiendo por nuestro pionero José Vicente Asuar, siguiendo con gente más nueva como Federico Schumacher, José Miguel Candela, Alejandro Albornoz, en fin, gente que está metida en el núcleo de lo que es la música experimental en términos académicos, formales, de investigación y que han tomado a Pueblo Nuevo como su plataforma de difusión de sus materiales. Entonces, por ese lado, para mí la música experimental tiene que ver con estas dos vertientes, esta música experimental académica, de investigación, que por ejemplo utiliza herramientas que están tan en boga como el *live coding* o la música con elementos hechos por uno mismo, *software*, *hardware*, grabaciones de campo; y por otro lado entiendo a los creadores que asumen que música experimental es intentar, a través del ensayo y el error, llegar a algún tipo de contenido sonoro. No hago mucha distinción, no digo que uno es mejor que otro porque en ambas categorías sin duda se pueden encontrar muchos aciertos y también errores, cualquier músico que se ve enfrentado a tener todas las posibilidades que arroja un estudio universitario lleno de sintetizadores, sistemas modulares, *pure data*, nada de eso asegura que el resultado sea realmente atractivo, versus un personaje que está trabajando en su casa con un pequeño sintetizador hecho con Arduino, tal vez llegue a un resultado más interesante aún. Enton-

ces, para mí, la música experimental vendría a ser la propia libertad que asume el creador para correr riesgos, ese riesgo de asumir que está creando algún sonido que pueda no ser realmente original, sin embargo, se adentra y explora las categorías en las cuales se puede encasillar la música: tal vez corre riesgos en la parte rítmica, armónica, sonora o conceptual, por eso pienso que Pueblo Nuevo ha tenido esa ventaja de abarcar desde la música electrónica de baile, sin llegar a caer en un sentido de fiesta, hasta esa música electroacústica en donde está contenido y bien pensado ese concepto de música experimental.

Para mí, sin ser un compositor académico, hacer música experimental es justamente mi manera de experimentar en vivo y en directo con los instrumentos que tengo a la mano o que elijo crear; por ejemplo, sintetizadores, improvisación libre, en fin...

**D.Y.: ¿Cómo definirías la cultura libre y, en ese mismo sentido, la música libre?**

**M.M.:** Bueno, ese ha sido el punto de partida de Pueblo Nuevo, toda la corriente que se generó a partir del software libre y de las licencias *Creative Commons*. La verdad que es un cambio de paradigma que hace 15 años atrás era bien difícil de explicar a los amigos músicos porque tendían a confundir, incluso ahora, música libre con música gratis que no es un sinónimo. En estos 15 años ha llegado a ser más comprendido y ahora, con la pandemia y la crisis económica, la gente se ha dado cuenta de la importancia de la cultura libre, es decir, cómo nosotros estamos expuestos a básicamente ocupar los bienes culturales, la música, el cine, el teatro, la fotografía, todo lo que esté en este mundo virtual, todas las manifestaciones artísticas que alimentan a nuestra alma para sobre-

vivir esta pandemia. Hay tanto material publicado en internet, tanta música que uno puede acceder gratuitamente; yo hago una distinción con lo pirata, que para mí va en otra categoría, pero realmente valoro a la gente que ha decidido poner voluntariamente su contenido a disposición del público a través de licencias *Creative Commons* ya sea en la música, en la investigación, en la literatura, etc. Todavía no se ha tomado tanta conciencia del valor que esto conlleva, pero cada vez hay más discernimiento de que el neoliberalismo, el comercio salvaje no es la solución y no ha sido nunca un camino viable para los bienes culturales, tal vez por eso estamos en esta situación. Pero bueno, la música libre para mí tiene que ver con esa actitud del creador, la persona que crea su música, sabiendo tal vez que podría vender sus creaciones, opta por Pueblo Nuevo como plataforma para difundir, y recalco que esto no quiere decir que la música sea gratis. El creador tiene el derecho, nadie se lo niega, a editar su música en un soporte físico y tocar en vivo y que le paguen por eso. Dentro de lo más filosófico diría que, para mí, música libre o cultura libre ha sido un tema que cada vez que se lo explico a un músico que quiere entrar a Pueblo Nuevo ahora, 15 años después, es superapasionante, y la verdad es que varios músicos lo siguen considerando y se dan cuenta de que si todo hubiera ido por ese camino, yo creo que el mundo estaría un poco mejor de lo que está ahora.

**D.Y.: ¿De qué manera su plataforma ha logrado la sostenibilidad a lo largo de tantos años de actividad?**

**M.M.:** La mayoría de los músicos que han publicado en Pueblo Nuevo, la verdad, incluso yo mismo, trabajamos en

otra cosa. Yo mismo he podido financiar este proyecto porque tengo la suerte de tener un trabajo estable que me ha dado la posibilidad de construir esto. No tengo la precariedad de tratar de vivir de la música en Chile. Por ejemplo, algunos piensan que en Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, las cosas son distintas, y no sé si eso es del todo cierto, igual hay que trabajar y darle mucho esfuerzo para llegar a un punto de equilibrio. Lo que nosotros hicimos para sobrevivir estos 15 años fue instaurar de cierta forma una primera ley: nunca trabajar con el dinero como un medio de intercambio. Todo lo que se hace en Pueblo Nuevo ha sido mediante donaciones, trueque o favor contra favor. Si, por ejemplo, se hace un concierto en el cual hay dinero por entrar, ese dinero se reparte de forma equitativa entre todos los que participan. Para mí, en Chile, el tema del dinero es bien complicado porque hay músicos que han sido amigos de un sello y, por unos pocos pesos, terminan odiándose a muerte, la banda se separa, la gente se pelea. Yo desde un principio dije que no queremos tener ninguna relación con transacciones que tengan al dinero como principal instrumento de intercambio. Si alguien quiere vender su material, Pueblo Nuevo no va a ser su plataforma. Por eso tampoco acepté poner un botón de donaciones en el sitio porque pensaba, ¿a quién voy a repartir ese dinero? o ¿cómo lo voy a repartir si la plataforma es de todos y si hay gente que ni siquiera vive en Chile? Lo que sí he hecho con varios colegas es postular a los fondos que el Estado de Chile pone a disposición de los artistas, concursos que tienen cierta reglas o bases de competición que son hasta cierto punto injustas, pero, en fin, uno puede por lo menos competir. En ese sentido, el material y este catálogo que hemos construido, han permitido que muchos

proyectos, por lo menos uno al año, gane estos fondos. Entonces, a través de estos fondos se genera un sustento. También, hemos recibido dinero por vender los derechos al utilizar la música de Pueblo Nuevo, por eso es importante mantener esa salvedad de que la música libre no es música gratis. Hay gente que honestamente me ha contactado y me ha dicho «me gustó esta canción para un documental, ¿la puedo ocupar?». Ahí el proceso es hablar con el autor y el autor pondrá un precio. Hay que tomar en cuenta que nosotros no estamos adheridos a las sociedades de gestión de derechos, entonces acá el trato es bien directo. También intentamos postular a algunos premios, a algunas becas, donde exista la posibilidad de conseguir algún fondo, tratamos de postular y hacer algún tipo de proyecto, algunas cosas funcionan mejor, algunas cosas funcionan menos. Tratamos de meternos en esta idea de vender un show por *streaming* y la verdad es que no resultó mucho.

Ahora estamos en un momento muy especial, el tema de la pandemia y la crisis económica tiene a todo el mundo demasiado nublado, demasiado confundido, demasiado deprimido como para estar pensando en alguna solución brillante que permita autofinanciarse. Si antes era complicado, ahora es prácticamente imposible, a menos que tengas algún trabajo estable que te permita de alguna manera ser mecenas de tu propio proyecto. Sin embargo, creo que, terminando este oscuro periodo, el tema de cómo sobrevivir como plataforma creo que ya les está quedando más o menos claro a todos mis amigos y colegas. No cabe duda de que hay que optar por un modelo tipo cooperativa, es decir, si queremos que esto siga, entre todos tenemos que apoyarnos ya sea haciendo trueque o de alguna manera

generando algún tipo de pequeño capital con el cual podamos ir moviendo este proyecto porque en realidad es muy difícil salvarse solo. Hay que aprender a trabajar en comunidad, a apoyarnos entre todos, si un colega saca un disco, hazle difusión, coméntale, comparte el material, seguro ese amigo hará lo mismo contigo.

Si en algún momento yo pierdo mi trabajo, algo que seguro a todos nos preocupa en este momento, creo que tendría que tomar una medida más desesperada, de repente algún *crowdfunding* que, con esta trayectoria de 15 años y esta cantidad de discos que hay, me permitiría tener una buena recepción en una campaña como esta. Ahora creo que existe un poco más de conciencia de que las buenas iniciativas culturales deben ser apoyadas por el público y, a partir de esto, ha surgido una discusión que tenemos entre los colegas músicos que está alrededor del apoyo que el público ejerce sobre los artistas. Necesitamos que las iniciativas del público crezcan en ese sentido. Estamos en esas dos disyuntivas, afinar el tema de la cooperativa y hacer consciente a la gente que nos ve, que nos escucha, de que si alguna vez necesitamos ese apoyo se lo vamos a pedir y esperamos que ese apoyo venga de vuelta.

**D.Y.: ¿Cuál es tu pronóstico pospandémico para la escena experimental latinoamericana?**

**M.M.:** Estamos en este periodo y todo está en duda, el modelo económico, el modelo político en Chile, es la incertidumbre total. La juventud, por ejemplo, ¿qué van a estudiar? ¿Para qué van a estudiar? ¿En dónde van a trabajar? Imagínate esas cosas tan básicas, tan humanas que les tocan a los músicos encima. Es algo bien complicado. Aho-

ra, digamos que también la tecnología ha sido una de las herramientas con las cuales tal vez hemos podido amainar un poco esto de la pandemia, del aislamiento. Es esa tecnología, internet, aquello que se ha revelado como una de las mayores herramientas de comunicación y de cooperación que tenemos. En algún momento la gente veía internet como un medio más para mandar *mails*, para meterse a Facebook, para poner su foto; ahora la gente se ha dado cuenta de que internet, en términos incluso comerciales, es una de las herramientas más poderosas que tenemos y estamos intentando pensar cómo internet puede ser algo íntegramente constructivo.

Es verdad, no vamos a volver a la normalidad que había antes, por mucho que haya gente que quiera volver a vivir tal cual estábamos. Esa situación de ir a una fiesta con tus amigos, donde había 30, 40, 50 personas bailando hasta que amanecía, cero distancia social, música experimental, música bailable... Acá en Santiago se estaba produciendo una cosa bastante interesante en donde nuevos colectivos, gente de entre 20 y 30 años, estaban generando un fuerte movimiento electrónico, con la ventaja de que nos estaban integrando a los que veníamos de otras generaciones. Se estaba gestando una cosa muy bonita que era esta sensación de compartir entre lo nuevo y lo antiguo, veníamos superbién en la electrónica chilena. Lastimosamente, creo que esto no va a volver de la misma forma.

En resumen, hay mucha gente en la parte académica que hace música y está en otras disciplinas, esto sin duda es una ‘ventaja’ que nos permite visualizar cuál sería el futuro próximo en términos de difusión, de nuevas plataformas y de nuevas herramientas. Todavía no está muy claro qué va a pasar,

pero hay mucha gente que está pensando en eso.

En términos de música experimental como tal, debemos tomar internet como una plataforma para generar obras digitales que se transmitan y que vivan en este entorno y que no sean básicamente tocar con una cámara en tu pieza, sino que haya propuesta visuales atractivas. Eso se está dando, se está evolucionando de esos primeros *streamings* de cierta forma artesanales hasta cosas más elaboradas, en donde la gente se está preocupando más por la puesta en escena, qué voy a tocar, qué voy a mostrar en las visuales; esta gente se está preparando para lo que viene. También está todo este tema del arte digital que nos está sorprendiendo, cómo vender obras digitales con criptomonedas, algo que todavía no está claro para los músicos pero que podría convertirse en una fuente de ingreso. Algo que hay que pensar porque sería como volver a adentrarse al capitalismo, esta vez digital.

Yo creo que cuando esto ‘termine’, seguro habrá conciertos más reducidos, algo que es normal en el mundo experimental. Ahí tenemos cierta ventaja los músicos experimentales, la gente que está apostando por esa música rara, de escucha profunda, en lugares tranqui-

los, donde lo que prima es la música en sí. Se va a naturalizar tener a 20, 30, 40 personas y, posteriormente, esto seguirá se potenciará.

Evidentemente, tenemos que pasar la barrera de la cuarentena para llegar a esto. Acá en Chile estamos con este modelo de etapas, cuando lleguemos a la Etapa 4 creo que se vivirá una explosión de estos miniconciertos, habrá una cantidad de gente y de músicos que se van a juntar en sus casas, ya vacunados, con todas las medidas sanitarias. Para la música experimental será como volver a su medio ambiente natural. Y aquí también valdría la pena recalcar al público que los músicos necesitan dinero para sobrevivir; es decir, si te gusta la música electrónica, trata de aportar pagando tu entrada, somos 20 personas, no te puedo invitar gratis, apóyanos contribuyendo con estos pequeños conciertos.

Resumiendo, para la música experimental están estas dos opciones abiertas: hacer que estos conciertos para pocas personas sean cada vez mejores, con conceptos más claros, y el otro lado sería entender que los medios digitales pueden ser herramientas para presentar obras audiovisuales que tengan cierto pensamiento en relación al formato.



# Producción musical desde los expertos

Reseña sobre *Producción Musical, Pedagogía e investigación en artes*  
de Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero

**Lorenzo Escamilla Castillo**

Universidad Central de Venezuela

lorenzoquez@gmail.com

Los términos ‘productor’ y ‘producción musical’ han cobrado notoriedad en la vida diaria de los músicos independientes, académicos y populares; instrumentistas y compositores; o en cualquier ámbito en el cual el músico del siglo XXI se desenvuelva. Al entrar en las redes sociales como Instagram, Facebook o YouTube se puede encontrar inmediatamente material publicitario que invita a millones de personas a hacer cursos, ver conferencias, realizar diplomados o comenzar a incursionar en el amplio mundo de la producción musical independiente. Pero ¿qué es la producción musical? ¿Qué significa ser productor musical hoy en día? Y más aún, ¿cuál ha sido la tarea que ha desempeñado en el pasado el productor musical? ¿Cuál es la tarea que desempeña el productor musical en el presente?

Estas son las preguntas esenciales sobre las cuáles se vuelcan una serie de juicios de valor que provienen tanto del público inexperto como de los músicos, compositores, instrumentistas e intérpretes que, a pesar de tener una actividad laboral dentro de la música, no pueden definir con precisión lo que hace un productor musical y lo que se hace, por ende, dentro de la producción en el área de la música. Precisamente, la mayor parte de la información sobre este asunto, por no decir toda, tiene su origen en comentarios e ideas que se han esparcido a lo largo del tiempo en las mentes de los músicos y los no-músicos que están en constante contacto con el campo laboral, artístico y estético, que se encarga de la elaboración de fonogramas con fines específicos dentro del inmenso mar de la industria de la música. Pero, en esta noble e inagotable tarea de seguir interrogando, ¿qué dicen los expertos al respecto?

Y es que, hoy más que nunca se necesita del conocimiento generado por los expertos en las diversas áreas sobre la música, los cuales pueden esclarecer las dudas en materia de producción musical. Su historia, sus conceptos básicos, sus diferentes categorías y las particularidades en cuanto a la teoría y la práctica necesitan de una revisión minuciosa en un mundo donde la vida intelectual y académica es escasa. Es escasa porque, a pesar de que en las redes sociales se fomenta el estudio, sistematizado o no, de la producción musical, el material sobre los estudios a nivel superior de la producción musical es inaccesible para quienes quieren entender las etapas y los procesos pedagógicos dentro de esta profesión. En este sentido, *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*, escrito por los especialistas Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero, de la Universidad

de las Artes del Ecuador en el año 2020, publicado bajo el sello editorial UArtes Ediciones, es un texto que se ocupa, no solo de definiciones y conceptos en torno al trabajo del productor musical, sino que también desglosa las ideas pedagógicas que son fundamentales para quienes imparten materias en pregrados y postgrados y para los estudiantes mismos. Además, aborda temas tan novedosos como la musicología e investigación sobre la producción musical.

El libro de Cheung Ruiz y Pérez Valero está constituido por cinco sustanciosos capítulos, sobre los cuales se realizará una síntesis en los siguientes párrafos. El primero se titula *Definiendo la producción musical*, y se encarga, tal y como se lee, de definir de una manera precisa, desde la utilización terminológica y desde la historia, qué es producción musical y qué es productor musical:

La producción musical personifica el ámbito integrador en búsqueda de la dirección o visión del proyecto, procurando cohesión y coherencia para alcanzar metas específicas, tanto musicales como artísticas o comerciales para el producto. Obviarlo es similar a tener muchos marineros y ningún capitán: todos remarán y harán el esfuerzo que crean acertado, pero a falta de alguien que pueda ver hacia dónde se dirige el proyecto musical, el destino de ese barco es incierto.<sup>1</sup>

Desde esta visión, se puede precisar que la producción musical se encarga de hacer llegar a un destino favorable a los ‘barcos y sus marineros’, es decir, no solo a los artistas y sus canciones u obras, sino el conjunto de ideas que la integran; el productor busca, entonces,

---

<sup>1</sup> Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero. *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020): 14.

como un capitán al timón de un navío, nuevos conceptos y explora con certeza nuevos posibles alcances en otras direcciones jamás pensadas por el artista o creador mismo. Y es que hace falta arrojar luz sobre una idea clara del productor, su labor y su función dentro de la industria de la música. Cheung Ruiz y Pérez Valero no dudan en precisarlo de la siguiente manera:

El productor musical es un individuo capaz de diseñar y elaborar un concepto musical y llevarlo al mercado. Si escogemos casos específicos aislados, observamos primero que el productor musical es el que genera el concepto: en posesión de su ojo especializado, tiene la visión futura del potencial del artista desde la imagen, hasta el género musical que sea mercantilmente factible como producto consumible para las masas. A esto le sigue el poder de proyección, la ejecución de proyectos, y las formas de conseguir efectividad en términos musicales, técnicos y de imagen. Por último, posee capacidades de negociación para catapultar aquello que ha concebido para el estrellato. Un productor musical es un profesional que comprende y aplica conceptos musicales y estéticos para los géneros en los que se desenvuelve.<sup>2</sup>

De igual manera, en este capítulo se comenta la cadena de eventos a la que estaban expuestas las primeras generaciones de productores musicales del mundo, los cuales entendían todos los acontecimientos dentro de estudio de grabación gracias a una amplia experiencia en cada uno de esos roles. Es decir, para poder llegar a ser productor musical se debía experimentar cada uno de los lugares que ocupaba el per-

sonal general dentro del estudio de grabación, cosa que ocurría desde el lugar de aprendiz o asistente hasta llegar a ser productor propiamente dicho. Este planteamiento, que surge desde la historia misma de la producción musical, permite cuestionar el estado formativo de los productores en la actualidad, donde, por razones vinculadas al cambio del funcionamiento de la industria musical durante estos últimos años y la aparición masiva de estudios de grabación independientes o *Homes Studios*, el grueso de las personas que se hacen llamar productores musicales no tienen idea formativa de detalles teóricos y prácticos a los que sí estuvieron acceso generaciones pasadas de productores. Este es una de las tantas reflexiones que nos invita a hacer el libro de Cheung Ruiz y Pérez Valero.

Sobre esta misma idea, en los subcapítulos siguientes se definen las diferentes categorías vinculadas al productor musical, donde las denominaciones como ingeniero de sonido, operador, técnico, sonidista e ingeniero de mezcla han creado confusión y han hecho que el área de trabajo del productor musical esté llena más de dudas que de certezas. De igual manera, se proponen seis categorías o tipos de productor musical, además de explicar las áreas de desempeño del mismo, para finalmente hablar sobre la figura del productor, compositor y arreglista, la cual es una amalgama consecuencia del cruce de la actividad del compositor con el productor en el estudio de grabación como herramienta de proyección estética.

El capítulo II se titula *Una educación en producción musical*; en él se realiza un análisis sobre la madurez necesaria en el productor y de cómo los juicios de valor del mismo pueden afectar su desenvolvimiento en el área de trabajo. Acá se plantea que el productor no solo debe

---

<sup>2</sup> Cheung Ruiz y Pérez Valero, *Producción musical*, 16.

tener una gama de conocimientos sustanciosos en cuanto a música, sino estar desprovisto de conceptos ideológicos que puedan entorpecer el desarrollo de una idea comercialmente viable, en la cual se niegue a trabajar por cuestiones de índole moral, creencias religiosas o culturales. El mayor problema parece presentarse en los aspirantes al puesto de productor musical que son jóvenes, mientras los adultos, por su madurez, suelen adaptarse a situaciones más complejas y solventar los problemas en el estudio de grabación de una forma eficaz y provechosa desde el punto de vista comercial. De esta forma, Cheung Ruiz y Pérez Valero brindan un perfil guía que el aspirante a la licenciatura en Producción musical debe seguir, donde se responden preguntas como qué hacer para formarse como productor, e indicando cosas tan esenciales como objetos necesarios para estudiar producción musical, donde de manera jocosa los autores hacen entender que cualquiera que aspire a ocupar un lugar como productor musical debe, por obligación, tener conocimientos sobre teoría, notación musical y ejecución de instrumentos:

Si el productor ha de dar directrices musicales a músicos profesionales, es aquí donde los vacíos resultan en inseguridades y torpezas a la hora de evaluar el material. Ante la pregunta: ¿es absolutamente necesario que un productor entienda el lenguaje musical?, la respuesta dependerá de dónde se desenvolverá y del tipo de producción. Si la producción musical ha de convertirse en un ejercicio creativo desde la música, esto definitivamente demanda un alto nivel de experiencia y exposición, quizás no en el nivel que pueda tocar, pero sí en sus capacidades de seguir una partitura, de discernir estilos o de evaluar

una ejecución; es decir, la medida es la comprensión de la música que produce. Entonces, para que el currículum pueda materializarse y alcanzar su potencial, el aspirante debe no solamente poseer una formación musical previa teórico-práctica, sino venir con una carga de muchas horas de escucha y exposición a distintos géneros musicales para que pueda luego proceder en clase a un escrutinio más detallado de aquellas producciones.<sup>3</sup>

Posteriormente, se aborda la lista de retos que deben ser superados por los estudiantes de producción musical. Aunque esta lista de dificultades —necesaria para poder comprender los problemas contextuales del siglo XXI en materia de educación superior en música— se aborda desde Ecuador, sirve para realizar también un análisis de las situaciones particulares en Argentina, México, Colombia, Venezuela... Precisamente, como se ha dicho hasta el momento, la demanda de espacios para estudiar producción musical es creciente y seguirá en aumento en el futuro. Por esta razón, Cheung Ruiz y Pérez Valero también abordan un estudio de la apertura del campo laboral, donde lugares como la Universidad de las Artes de Guayaquil son promotoras, no solo de un movimiento artístico y estético que afecta de manera positiva el desenvolvimiento cultural de la ciudad, sino el desarrollo de áreas de estudio, trabajo, investigación académica y producción musical; una mezcla de elementos poco comunes, novedosa y, si se puede decir, nueva en su especie en la vida universitaria de Latinoamérica.

“La producción musical en la educación superior” es el tercer capítulo del libro, y en él se realiza una descripción

---

<sup>3</sup> Cheung Ruiz y Pérez Valero, *Producción musical*, 30-31.

de las necesidades de los estudiantes de producción musical, pero desde los programas de estudio donde la idea interdisciplinaria está siempre presente, ya que un productor está sujeto a circunstancias laborales que varían drásticamente. Esto queda descrito cuando Cheung Ruiz y Pérez Valero plantean lo siguiente:

Si el productor ha de sobrevivir, es necesario que desarrolle habilidades que le permitan ser parte de otras cadenas de producción. En el campo laboral se constata que muy pocas veces esas habilidades son exclusivas de la música y de la tecnología. Una plaza de trabajo, por ejemplo, de un artista sonoro para videojuegos demanda conocimientos de grabación, composición y programación; una plaza en una emisora de radio requiere conocimientos de periodismo, creación de guiones, manejo de contenido en sitios web incluyendo podcast y webcast, con un excelente manejo del idioma; una plaza en televisión exige conocimientos de imagen e incluso de reparación de equipos. Si el productor decide ser independiente, debe tener las competencias para ser emprendedor, resolver asuntos legales y financieros. Entonces, en la creación de programas de estudios se consideran las competencias que los estudiantes desarrollarán y sus temas relacionados.<sup>4</sup>

Al hablar de los programas de estudio sobre producción musical, inevitablemente se entra en el campo de las competencias que consideran los mismos para los estudiantes, siempre teniendo en cuenta un nivel adecuado de preparación; por esta razón los autores enumeran en este capítulo la lista bastante extensa, pero específica, de competen-

cias para el productor hoy en día. Hablar de competencias necesarias parece ser algo redundante; no obstante, puede ser utilizado en este contexto para hacer notar el nivel de especificación que los autores han tenido durante esta sección, la cual sin duda ayuda a seguir definiendo el perfil del productor musical del pasado, el del presente y el que se quiere para un futuro cercano. De igual manera, se hace un abordaje de los programas de estudio de otras universidades y cómo, desde el punto de vista histórico, se ha asumido el estudio de la producción musical desde la década de los 40. Finalmente, se realiza una descripción de las áreas de la producción musical las cuales son: música; tecnología musical; acústica y electroacústica; producción musical; cine, televisión y audiovisuales; negocios, emprendimiento y legales; desarrollo interpersonal, liderazgo, capacidades comunicativas.

De igual manera, el capítulo IV —“El proceso de enseñanza-aprendizaje en la producción musical”— se ocupa de describir los objetivos de la educación en producción musical y se realiza una revisión exhaustiva sobre la pedagogía y su aplicación en el área de producción. En esta sección se permite dilucidar sobre la planificación en el proceso de aprendizaje de un productor, lo cual significa un acercamiento a las diferentes metodologías que se puede abordar en el aula de clases para que la información llegue de una manera efectiva a cada uno de los estudiantes, o a los grupos específicos, dentro de la misma aula. Los autores proponen técnicas y estrategias para que profesores y docentes vinculados a esta área puedan solventar asuntos pedagógicos que tienen que ver con aspectos como la enseñanza y aprendizaje de la grabación y programas de audio, de las materias

---

<sup>4</sup> Cheung Ruiz y Pérez Valero, *Producción musical*, 39-40.

de música, de un instrumento y de ensamble, de la acústica y las matemáticas, de habilidades de comunicación y habilidades de liderazgo; y el impulso hacia la creatividad. También se dedica una sección a temas como la enseñanza de la mezcla y la producción musical, la discapacidad dentro del aula de clases y la enseñanza mediante el uso de Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC). Lo dicho permite visualizar que, sin duda, este capítulo es uno de los más novedosos en cuanto a la disertación sobre producción musical. Precisamente aclara, a lo largo del texto, que, si información sobre producción musical no hay mucha, más escaso aún es el material que vincula a la producción musical con los procesos de aprendizajes concernientes a nivel de pregrado y postgrado.

De esta forma, se llega al capítulo V, el cual reflexiona sobre “La investigación en la producción musical”. Desde el inicio se aborda una temática tan en boga como lo es la de la musicología popular y producción musical, tópico sobre el que este libro arroja una guía esplendida, dando una lista de nombres de instituciones y musicólogos e investigadores que han hecho aportes sustanciales sobre el tema de la producción musical. Esta revisión historiográfica profundiza conceptos como el de música popular urbana y el papel del investigador delante de este fenómeno en la actualidad, atendiendo juicios de valor con respecto a disputas bizantinas que han afectado la noción de música popular a través del tiempo, cuestión con la que tiene que lidiar el productor de hoy en día. Entre las diferentes visiones sobre el tema, traen a colación ideas de especialistas como Juan Pablo González, Felipe Trotta, Federico Sammartino, Allan F. Moore, Phillip Tagg y Claudio F. Díaz donde, desde la sociología, la mu-

sicología y hasta la antropología social de la música, se desglosan los conceptos en torno a la idea del estudio del fenómeno de la música popular.

La música popular juega un papel fundamental en la sociedad moderna y solo desde la aparición como disciplina de estudio se ha tratado de comprender el cómo y el porqué de los gustos, consumo y producción de la misma. Dentro de la academia la principal fuente de estudio ha sido la partitura, los archivos, la vida de los compositores, sus intérpretes y su recepción. La etnomusicología excluía con delicadeza esta área centrando sus fuentes en los informantes, en trabajos de recolección y clasificación que eran difíciles de realizar sin la técnica y el entrenamiento de la transcripción musical. Como consecuencia de un siglo de presencia activa a través de los medios de difusión masiva, la música popular encuentra en el disco, la grabación industrial, el cine, la televisión y la radio sus principales ejes de divulgación. En otras palabras, la musicología popular no solo posee sus propios objetos de estudio, sino que además recurre a una variedad significativa de fuentes que aborda con especial énfasis los productos de las manifestaciones mediáticas del siglo XX y XXI.<sup>5</sup>

El vínculo de la música popular, que precisa de una autonomía en cuanto a las formas de ser estudiada, necesita de una idea autónoma de la producción musical, ya que la principal matriz de esta disciplina dedicada a la captura estético conceptual del fonograma es la música popular en sí misma. Así, en este capítulo se realiza una descripción de ideas en torno a la producción mu-

---

<sup>5</sup> Cheung Ruiz y Pérez Valero, *Producción musical*, 95-96.

sical, disco e industria, permitiendo entrever que la investigación musical, la música popular y el estudio musicológico son herramientas de creación de material crítico, intelectual y a su vez artístico, que permite ampliar las posibilidades de la investigación especializada en el área de la música y la producción misma. Posteriormente, se abordan ideas sobre los trabajos de titulación y grado en la producción musical, aclarando conceptos en torno a la metodología de investigación en proyectos en el área, los antecedentes de las investigaciones de este tipo, los problemas sobre el desarrollo del marco teórico, la argumentación frente al objeto-estético / objeto-técnico de la grabación, el concepto artístico y su argumentación en los trabajos de titulación y el concepto artístico mismo.

Si volvemos al inicio de esta reseña, decimos que hoy en día los términos ‘productor’ y ‘producción musical’ han cobrado notoriedad, pero el uso de estos términos es indiscriminado. Por el contrario, libros como el de Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero hacen falta, porque ayudan a delimitar las áreas de estudio. De hecho, ayudan a crear áreas de estudio en sí. Productor y producción musical pueden asociarse a otros términos como musicología, pedagogía, enseñanza, investigación, arte y estética de un modo nada experimental, sino desde una perspectiva seria y profunda, la de los expertos, que inevitablemente nos lleva a pensar en cuestiones de las que solo la ciencia, la filosofía y el arte se han ocupado, pero esta vez en el área de la música.



# Biografías de los autores

## **Emilia Bahamonde Noriega (Quito, 1987)**

Música, ingeniera en sonido y doctoranda del posgrado en música de la UNAM. Es principalmente conocida por su labor dentro del dúo de shoegaze Sexores, donde ha compartido funciones como productora, compositora y mánager. Su música ha sonado en escenarios importantes de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica y ha obtenido reconocimiento por parte de diversos medios internacionales, calificando su obra musical como etérea, oscura y seductora. Es editora en jefe de la plataforma en línea Musexplat, cuyo principal objetivo es conectar artistas, gestores y críticos de música experimental en Latinoamérica.

## **Juan Carlos Franco Cortez (Quito, 1961)**

Etnomusicólogo, compositor y guitarrista. Antropólogo por la Universidad Politécnica Salesiana. Magíster en Musicología por la Universidad de Cuenca. Estudios Musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estudios particulares de guitarra clásica con el maestro Emilio Lara, electroacústica con Mesías Maigushaca, técnica de la guitarra contemporánea con Jean Luc Mas y técnica de la guitarra flamenca con Antón Jiménez y Yanick Corre. Docente de la Escuela de Artes Sonoras de la UArtes. Autor de varias investigaciones, publicaciones y compilaciones etnomusicológicas sobre las músicas tradicionales y patrimoniales del Ecuador. Coordinador de proyectos vinculados al registro del patrimonio sonoro del Ecuador. Fundador del grupo Yagé Jazz en el año 2000, con el cual ha producido tres discos, dos de los cuales han sido premiados. Ganador del premio Incentivos a la Música de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador SACYCE. Curador del Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología “Universos Sonoros”, UArtes, 2019.

## **María Emilia Sosa Cacace (San Luis, Argentina, 1991)**

Licenciada en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y realizó estudios de posgrado en la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de dicha institución. Es solista de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la UNTREF con la cual se ha presentado en conciertos y seminarios alrededor del mundo (Francia, Cuba, Eslovenia, Puerto Rico, Perú, Argentina, entre otros). Docente de Historia de la Música y de Iconografía y Máscaras en la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. Forma parte del equipo de investigación del Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia Idecrea “Dra. Isabel Aretz” especializándose en la recuperación del patrimonio cultural a través del estudio y construcción de instrumentos y máscaras Precolombinas. Ha realizado trabajos de investigación en museos de Argentina, Perú, Chile y Bolivia e investigaciones de campo en el Amazonas venezolano.

**Lucas Mattioni (Buenos Aires, 1987)**

Licenciado en Artes Electrónicas y doctorando en Epistemología e Historia de la Ciencia de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Solista de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de dicha universidad, con la cual se ha presentado en giras y conciertos en los cinco continentes. Docente especializado en Nuevas Tecnologías de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, así como docente de las asignaturas Ciencia y Música e Instrumentos Autóctonos y Tecnología de la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América en la UNTREF. Como investigador del Idecrea “Dra. Isabel Aretz” ha integrado desde el año 2010 equipos de investigación sobre la recuperación de patrimonio cultural y las nuevas tecnologías en museos de Perú, México y Argentina. En 2014 recibe el Primer Premio a las Artes Electrónicas y el Consejo Interuniversitario Nacional, junto con la Red Nacional Audiovisual Universitaria dedican un programa de Televisión a la obra galardonada en una serie abocada a científicos universitarios argentinos.

**Juan Alejandro Posso Cordero (Quito, 1982)**

Especializado en ejecución instrumental de batería, vibráfono, percusión sinfónica y percusión latina. Tiene sólidos conocimientos de música clásica, música contemporánea, tecnología y producción musical. Obtuvo un *magna cum laude* en la maestría del Berklee College of Music – Valencia Campus, y un *cum laude* en la USFQ. Ha participado en distintos festivales en Europa, Asia, América del Norte y América del Sur. Ha realizado grabaciones y presentaciones con artistas ecuatorianos, extranjeros y es parte del proyecto Juan Posso Jazz Trio, el cual trabaja con composiciones originales e improvisación. Es un artista patrocinado por Bosphorus Cymbals (Turquía), Vater Percussion (USA) y actualmente es docente titular de la Universidad de las Artes del Ecuador.

**Esteban Mena (Quito, 1983)**

Músico, compositor y tecladista. Licenciado en Música Contemporánea por la USFQ. Ha trabajado como instrumentista, compositor y productor para varios proyectos independientes en una amplia gama de formatos que van desde el arte experimental, la composición para series animadas y la música pop. Su obra “Sala de espera” (electrónica-experimental), forma parte del libro *Mira lo que encontré en mi walkman* (Cuenca, 2009), publicado por Red Alias. Fue parte de proyectos como Krios (pop-rock), Garamud (gnawa jazz), Aurora Mandelbrot (synth punk), entre otros. Fue director de Artes Musicales del Ministerio de Cultura y Patrimonio en 2014. Actualmente es docente en la UArtes y es cofundador del colectivo artístico Turbina Helicoidal, laboratorio experimental. Estudia la maestría de Posproducción digital audiovisual en la ESPOL. Su música se incluyó en una película, apareció en MTV y fue de gira a Europa. Sigue trabajando.

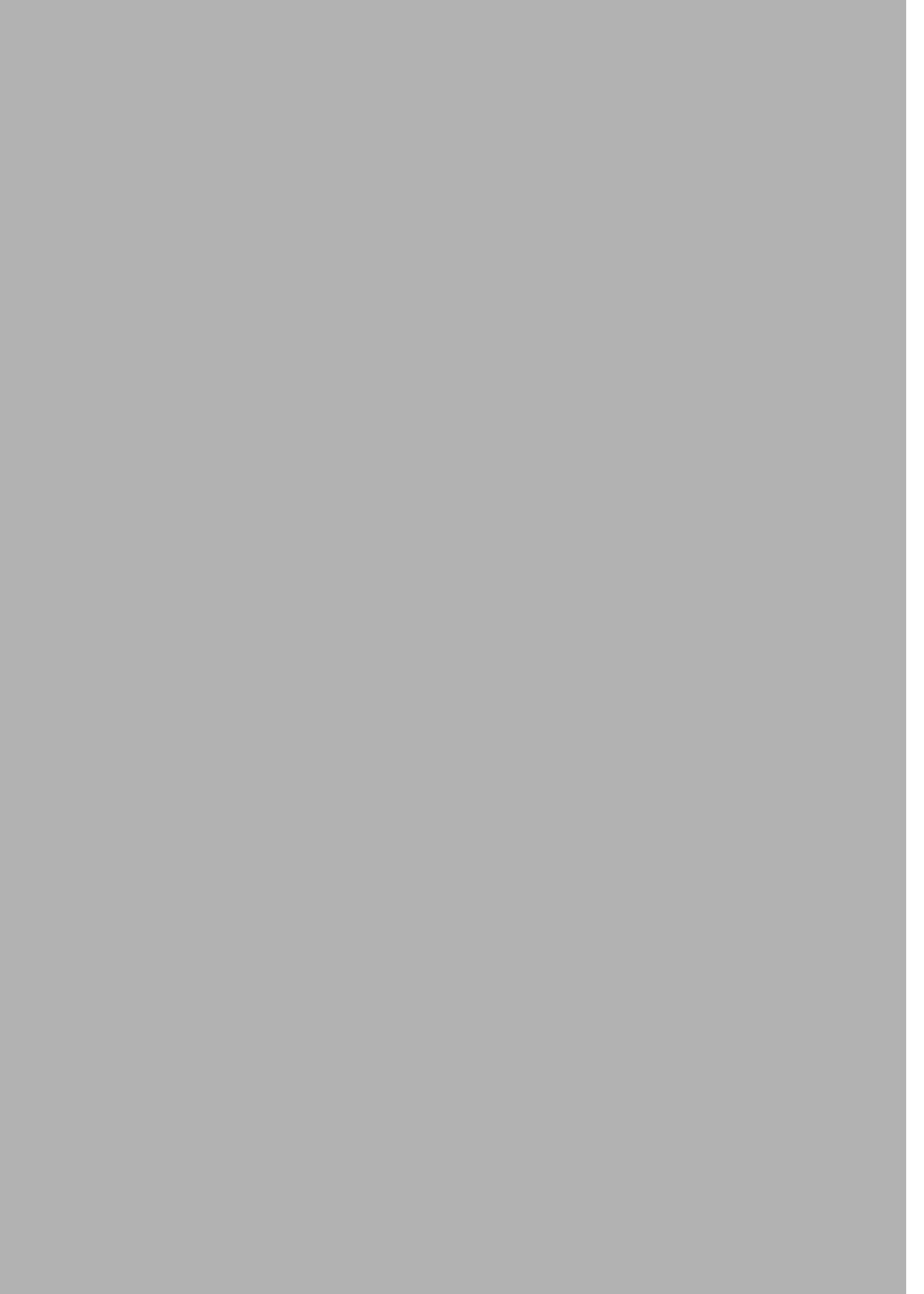
**David Yépez Valencia (Quito, 1986)**

Músico, gestor cultural e investigador con especialización en *management*, festivales y entornos digitales. Actualmente es parte del equipo central de Mutek, colaborador en Musexplat y es miembro fundador de Sexores, una de las formaciones musicales más estables dentro del circuito latinoamericano con once años de

trayectoria y cinco álbumes editados. Además, en los últimos 5 años ha liderado la propuesta de Sofar Sounds en Quito y ha estado vinculado a la planta docente de dos instituciones de educación superior en Ecuador.

**Lorenzo Escamilla Castillo (Tinaquillo, Venezuela, 1991)**

Licenciado en Artes mención Música de la Universidad Arturo Michelena (2015). Mención Excelencia por su trabajo de grado sobre la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea. Profesor titular de Historia de la música y Estética de la música de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas. Ha dictado las cátedras Historia de la música y Estética de la música en el Conservatorio de Música Simón Bolívar (2016-2018), y Etnomusicología y Música latinoamericana en la Universidad Central de Venezuela. Coautor de “Cumbia venezolana: Notas provisionales para un estudio de la cumbia en Venezuela” (2019), junto a Juan Francisco Sans. Desarrolla investigaciones en música popular; música en Latinoamérica; lenguajes, formas y producción en la música de los siglos XX y XXI; blues, rock y metal extremo en Latinoamérica. Maestrando en Musicología Latinoamericana en la Universidad Central de Venezuela.



# 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 transdisciplinares 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».<sup>1</sup>

#### Cita larga

Como afirma Maurel-Indart:

---

<sup>1</sup> Hélène 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.<sup>2</sup>

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. *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 equinocial 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](mailto:revista.sonocordia@uartes.edu.ec)

---

<sup>2</sup> 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.

Mayo de 2021, Guayaquil - Ecuador

Familias tipográficas: Uni Sans, Merriweather



**La tendencia actual en la investigación y la creación de las Artes Sonoras y la Producción Musical ha tratado de alcanzar el grado suficiente de destreza creativa para dialogar con el acto expresivo y el conjunto de condiciones objetivas de la experiencia.**

**Como resultado, esta revista propone un esfuerzo científico de la experiencia artística sobre qué y cómo se dinamiza el debate intergeneracional de lo sonoro hoy. El producto creativo musical, para que se active en la experiencia, debe madurar hacia la percepción de lo concreto y lo circunstancial del sonido.**

**Percibimos las cosas de una manera determinada para tomar de la experiencia los matices de la instrucción sonora.**

**Nuestra labor trata de potencializar el desarrollo de las prácticas creadoras musicales a partir de las transferencias de las experiencias ligadas a la emoción, al hábito de la producción y a la reflexión académica institucional. Aquí mostramos los instrumentos simpatizantes de los esfuerzos entre la música profesional y los resonadores productivos para describir los éxitos de las producciones creativas y autorreferencias que derivan entre conexiones y alianzas latinoamericanas.**

**Norberto Bayo  
Director**