

UNIVERSIDAD DE CUENCA  
FACULTAD DE ARTES



MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**HOMO MACHINE**  
Obra musical para percusión, electroacústica y  
acciones físico dramáticas del intérprete

TESIS DE GRADO

Previa la obtención del título de:  
MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E  
INVESTIGACIÓN MUSICAL

AUTOR:  
LCDO. Roberto Carlos Moscoso Hurtado  
010525354-6

DIRECTOR DE TESIS:  
MST. Walter Novillo  
010384417-1

CUENCA – ECUADOR  
2017



## Resumen

El presente trabajo muestra un acercamiento al pensamiento de la modernidad y al efecto que esta tiene sobre el plano de la educación musical, la industria cultural y la sonoridad en sí misma. Tras la propuesta de una obra para percusión y cinta, pretende dialogar entre la tecnología y el bagaje cultural que posee la sonoridad de nuestra región, de la mano con sus mitos con las nuevas tendencias estéticas de la composición musical. Se presenta un acercamiento analítico de la obra musical el cual está basado en estrategias de composición con nuevas tecnologías.

**Palabras clave:** Modernidad, cultura, música, pedagogía, industria cultural, composición.



## Abstract

This work approaches modern thought and the effect that it has on music education, the cultural industry, and sound itself. By proposing a piece for percussion and tape, it intends to establish a dialogue between technology and the cultural baggage of the sonority of our region, linking its myths with the new aesthetic tendencies of music composition. It presents an analytic approach to the piece that is based in strategies for composition with new technologies.

**Keywords:** Modernity, culture, music, pedagogy, cultural industry, composition.



## Contenido

Resumen .....	2
Abstract .....	3
DEDICATORIA .....	8
AGRADECIMIENTO .....	9
INTRODUCCIÓN .....	10
Capítulo 1: La modernidad en Suramérica .....	12
1.1 Influencia de la modernidad .....	22
1.2 Música y Pedagogía .....	29
1.3 Música culta, música popular y educación. ....	38
1.4 Música y la Industria Cultural .....	45
Capítulo 2: HOMMO MACHINE: obra para percusión, Electroacústica y acciones físico-dramáticas del intérprete. ....	56
2.1 Composición y modernidad .....	56
2.2 Partitura .....	59



Capítulo 3: Análisis de la obra .....	68
3.1 Material .....	68
3.2 Lenguaje musical en la composición .....	70
3.3 Instrumentos de percusión .....	77
3.4 Obra mixta .....	81
3.5 Discurso y sentido .....	82
3.6 Segmentación .....	87
3.7 Forma .....	90
3.8 Macroestructura .....	92
3.9 Microestructura .....	93
3.10 Reflexiones sobre la propuesta musical .....	93
3.11 Reflexiones sobre escuchar .....	95
3.12 Acciones físico dramáticas .....	98
Conclusiones .....	101
Anexos .....	105
Referencias bibliográficas .....	106



Yo, Roberto Carlos Moscoso Hurtado, autor de la tesis "HOMO MACHINE obra musical para percusión, electroacústica y acciones físico dramáticas del intérprete", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor

Cuenca, Mayo 2017

A handwritten signature in blue ink, written over a horizontal line. The signature is stylized and appears to read 'R. Moscoso'.

Roberto Carlos Moscoso Hurtado

C.I: 010525354-6



Yo, *Roberto Carlos Moscoso Hurtado*, autor de la tesis "HOMO MACHINE Obra musical para percusión, electroacústica y acciones físico dramáticas del intérprete", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, Mayo 2017

Roberto Carlos Moscoso Hurtado

C.I: 0105253546



## DEDICATORIA

A mi familia.





## **AGRADECIMIENTO**

Sandra Gómez, Felipe Ledesma, Bolívar Ávila, Ana Vela, Carlos Loja, Santiago Calle, Jaime Garrido, Fabiola León (+), Luis Moscoso y todas las personas que ayudaron a la realización de este trabajo.



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo realiza un recorrido, en un principio, a través de una pequeña descripción de la instauración de la modernidad en el territorio americano, y específicamente en Suramérica. Se parte de conceptos históricos y filosóficos que permiten develar los rasgos característicos que posee la modernidad como forma de pensamiento filosófico, económico, político y religioso. Se analiza brevemente la influencia y condicionamiento que la modernidad ha tenido sobre la cultura y el estudio musical en nuestro territorio.

La educación musical es abordada desde la misma perspectiva y con un enfoque analítico de los contenidos y las posibles consecuencias al no poseer reflexiones locales, claro está, pero desde visiones mucho más amplias y acorde a las circunstancias que nos exigen los nuevos paradigmas de educación. Se plantea además posibles alternativas de reflexión para los sistemas educativos. Se muestra definiciones que permitan ampliar el panorama de la música para que esta pueda expandir y diversificar sus formas de construcción y escucha.

Pasaremos por varios aspectos para definir y mostrar cuál es el accionar de las industrias musicales y las segmentaciones que estas emplean para que las personas consuman sus productos culturales, mismos que son utilizados y creados para el desarrollo económico, mas no para un desarrollo cultural.



La composición es utilizada en este trabajo para generar una propuesta en donde se empiece a hablar sobre la sonoridad y su relación que esta posee con nuestro entorno social.

Se realiza un acercamiento al análisis de la obra por medio de conceptos como: material, lenguaje musical en la composición, instrumentos de percusión, obra mixta, discurso y sentido, segmentación, forma, macroestructura,

microestructura. Estos permiten una visión general de la parte técnica de la obra que nos acerca a los lenguajes utilizados para la construcción de la obra.

## Capítulo 1: La modernidad en Suramérica



The Spanish Conquest: The Inca Atahualpa is executed by Pizarro's troops (1590).

**Imagen 1.** Conquista española: El inca Atahualpa es ejecutado por las tropas de Pizarro.

**Fuente:** CC.SS en línea, 2016

Con la llegada de los europeos a tierras americanas en 1492, se produce un hecho que cambiaría la historia de dos regiones del planeta: por un lado, América con recursos naturales, y por otro, Europa posee una crisis económica que mantenía en zozobra a sus habitantes y gobernantes. Esto provocó que los llegados a tierras americanas generaran un sistema de explotación de las personas que vivían en el continente. Validaron el sistema desde lo religioso, económico, racial, etc. Impusieron una verdad sobre lo que a su entender era una falacia. Sobre este tema se refiere Cergio Prudencio:

(...) la misión colonial consistía en trocar idolatría por verdad, o sea, renuncia a tu "idolatría" y toma la "verdad"; cuando los colonizadores presumían y



estaban completamente seguros que la verdad la tenían ellos (...)  
(Prudencio, Sobre temas como sonoridades otras, lo musical en disputa o lo  
orquestal como enunciado., 2013).

Bajo esta justificación, se organizaron mecanismos en los que los colonizadores podían apropiarse, censurar, castigar, etc., conductas que a sus ojos les resultaban extrañas e inentendibles. Uno de los ejemplos más vivos de esta memoria de imposición es un escrito en donde se recopila la cultura religiosa andina de un sector del Perú:

El documento que llamamos el manuscrito quechua de Huarochirí forma parte de una serie de textos relacionados con la religión andina que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Es probable que el conjunto haya pertenecido al extirpador de idolatrías, Francisco de Ávila, cuyas anotaciones se encuentran con frecuencia al margen de las hojas. Un texto redactado por el mismo Ávila está incluido en el volumen y lleva la fecha de 1608. Durante mucho tiempo, este documento que llamaremos en adelante el Tratado de Ávila, fue la única parte de este conjunto --que trata de las tradiciones antiguas de los habitantes de la provincia de Huarochirí- que fue accesible al público. (Tylor, 2008)

En este caso, el registro de la religión de un pueblo fue utilizado para fines de aculturación, dominación y explotación:

(...) nos parece probable que el origen del texto quechua haya sido la campaña contra las idolatrías iniciada por Ávila en 1608. Según la Carta



Annuaque los jesuitas Pedro de Castillo y Gaspar de Montalvo redactaron en 1609: «el 'Doctor [de Ávila], con algunos indios a quienes el Señor había movido, andaba inquiriendo por los pueblos, descubriendo y desbaratando huacas y adoratorios». La presencia de estos indios «movidos por el Señoril habría sido necesaria para Ávila debido a la complejidad lingüística de la provincia, donde no todos -y sobre todo las mujeres- comprendían la lengua general” (Tylor, 2008).

Claramente las intenciones de los recién llegados al “nuevo mundo” se dibujan en la imposición. La siguiente cita es tomada del texto de las *Leyes de Indias*,

*Título VI: Del patronazgo Real de las Indias, Ley primera:*

Por quanto el derecho del Patronazgo eclesiástico nos pertenece en todo el Estado de las Indias, así por haberse descubierto y adquirido aquel Nuevo Mundo, edificado y dotado en él las iglesias y monasterios á nuestra costa, y de los señores Reyes católicos, nuestros antecesores, como por habérsenos concedido por Bulas de los Sumos Pontífices de su proprio motu, para su conservación y de la justicia que á él tenemos. Ordenamos y mandamos que este derecho de Patronazgo de las Indias, único é In solidum, siempre sea reservado á Nos y á nuestra Real corona, y no pueda salir de ella en todo ni en parte, y por gracia, merced, privilegio, ó cualquiera otra disposición que Nos é los Reyes, nuestros sucesores, hiciéremos y concediéremos, no sea visto que concedemos derecho de Patronazgo á persona alguna, iglesia ni monasterio, ni



perjudicarnos en el dicho nuestro derecho de Patronazgo. Otrosí: por costumbre, prescripción, ni otro título, ninguna persona ó personas, comunidad eclesiástica ni seglar, iglesia ni monasterio, puedan usar de derecho de Patronazgo si no fuere la persona que en nuestro nombre, y con nuestra autoridad y poder lo ejerciere; y que ninguna persona secular ni eclesiástica, orden ni convento, religión ó comunidad de cualquier estado, condición, calidad y preeminencia, judicial é extrajudicialmente, por cualquier ocasión é causa sea osado á entrometerse en cosa tocante al dicho patronazgo Real, ni á Nos

perjudicar en él, ni á proveer iglesia, ni beneficio, ni oficio eclesiástico, ni á recibirlo, siendo proveído en todo el estado de las Indias, sin nuestra presentación ó de la persona á quien. Nos por ley provisión patente lo cometiéremos; y el que lo contrario hiciere, siendo persona secular, incurra en perdimiento de las mercedes que de Nos tuviere en todo el estado de las Indias, y sea inhábil para tener y obtener otras, y desterrado perpetuamente de todos nuestros Reinos; y siendo

eclesiástico sea habido y tenido por extracto de ellos y no pueda tener ni obtener beneficio ni oficio eclesiástico en los dichos nuestros Reinos, y unos y otros incurran en las demás penas establecidas por leyes de estos Reinos, y nuestros Virreyes, Audiencias y Justicias reales procedan con todo rigor contra los que faltaren á la observancia y firmeza de nuestro derecho de Patronazgo, procediendo de oficio ó á pedimento de nuestros Fiscales ó de cualquier parte que lo pida, y en la ejecución de ello pongan la diligencia necesaria (Las Leyes de Indias, 1889).



El texto que precede muestra claramente la adjudicación arbitraria de los europeos sobre territorios americanos, incluso con derecho a juzgamiento si alguien pensara o tratara de decir lo contrario. Las autoridades colonizadoras instalan sus organizaciones político-religiosas sin reparo de los habitantes originarios del lugar.

Ordenamos que ningún religioso pueda tener doctrina, ni servir en ella sin saber la lengua de los naturales que hubieren de ser doctrinados, de forma que por su persona los pueda confesar; y los religiosos que se llevaren á las Indias para este ministerio, la aprendan con mucho cuidado, y los Arzobispos y Obispos le tengan muy par, titular de que así se guarde, cumpla y ejecute (Las Leyes de Indias, 1889).

Todo lo antes mencionado es el precedente, una pequeña contextualización en la que se construye el concepto de modernidad, donde los europeos establecen una nueva forma de manejar su economía; claro está, por medio de la explotación de los pueblos en los que ellos se proclamaron descubridores.

Enrique Dussel menciona al respecto:

La España y el Portugal [...] de finales del siglo XV ya no son más un momento de mundo propiamente feudal. Son más bien naciones renacentistas: son el primer paso hacia la Modernidad propiamente dicha. Fue la primera región de Europa que tiene la originaria “experiencia” de construir al Otro como dominado bajo el control del





conquistador, del dominio del centro sobre una periferia. Europa se constituye como el “Centro” del mundo (en su sentido planetario). ¡Es el nacimiento de la Modernidad y el origen de su mito! (Dussel, El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la Modernidad", 1994).

La modernidad es un concepto europeo que es utilizado como sinónimo de progreso, ligado totalmente a las áreas de producción. Modernizarse es aumento del capital, tener educación, desarrollar identidad, individualismo. Jürgen Habermas lo describe:

El concepto de modernización se refiere a una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos, al desarrollo de fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de los valores y las normas, etc.” (Habermas, 1989).

Este concepto genera un sistema que se alimenta a sí mismo, se nutre de los avances, pues siempre está generando actualizaciones y busca la forma de que lo que se creó dentro del sistema se renueve o invalide con el fin de seguir avanzando.



A esto responden los conceptos de movimiento que en el siglo XVIII, o surgen con la expresión “época moderna”, o reciben su nuevo significado que sigue en pie hasta nuestros días: Revolución, progreso, emancipación, desarrollo, crisis, espíritu de la época, etc. (Habermas, 1989).

El concepto de modernidad obliga al que no posee esta conducta a aislarse, por decirlo de alguna manera, negando los demás sistemas que existen o podrían existir.

La modernidad ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, tiene que extraer su normatividad de sí misma. La modernidad no tiene otra salida, no tiene más remedio que echar mano de sí misma (Habermas, 1989).

Podríamos continuar con:

En punto de referencia de la modernidad se convierte ahora la actualidad que se consume así misma, que ocupa la extensión de un tiempo de tránsito, de un “tiempo novísimo”- de unos decenios de duración- constituido en el centro de la nova actas o Edad Moderna (Habermas, 1989).

En el caso de la conquista de América, las palabras desarrollo, progreso, etc., mencionadas anteriormente, son aplicadas con fines de explotación: la imposición de un sistema en donde la negación de los otros significaba anularlos



como seres humanos para convertirlos en esclavos de las minas, y por otro lado extirpar toda la creencia espiritual que a ojos de los conquistadores fuesen consideradas herejías. Es decir, se cambió en su totalidad la organización social y cultural de los invadidos en beneficio de los invasores, el sistema de valores se dio la vuelta.

¿Qué les parece más digno para un indio, morir como un burro de trabajo en la mina o en la Casa de la Moneda en Potosí, dando vueltas alrededor de la noria para imprimir monedas de plata, o morir en un altar levantado al dios Sol? Ustedes saben, que los que morían en el altar del dios Sol, morían dignamente, como hombres, y no chillaban ni gritaban, porque aunque hubieran caído prisioneros sabían que estaban alimentando al dios Sol; por ello era una muerte digna de hombres. En cambio los que morían instrumentos del dios "oro" tenían una muerte más indigna. Sin embargo, esa muerte, es, en el fondo, justificada por las Leyes de Indias

(Dussel, Introducción a la Filosofía de la Liberación, 1995, pág. 123).

La modernidad justifica el cambio de valores, niega los demás sistemas y los cree herejías porque no se acoplan a la retroalimentación constante.

Los modernos ponen en cuestión el sentido de la imitación de los modelos antiguos con argumentos histórico-críticos, elaboran frente a las normas de una belleza en apariencia sustraída al tiempo, de una belleza absoluta, los criterios de una belleza sujeta al tiempo o relativa (...) (Habermas, 1989).



Dentro de la misma imposición, la llegada de los europeos conjuntamente con su sistema político, económico y administrativo, además de la adjudicación arbitraria de la tierra, justifican la esclavitud de los pueblos conquistados por medio de la imposición de la “verdad” absoluta e incuestionable de la evangelización. La esclavitud dentro de estos parámetros se justifica y convierte al ser humano en una herramienta y un medio para la manutención del sistema. El trabajo en las minas se evidencia incansable porque se necesita extraer más cantidad para satisfacer las necesidades de los evangelizadores.

América latina, piénselo ustedes, fue conquistada, fue el comienzo de la modernidad, la conquista fue la modernización de América [...], el modo fue de dominio del otro y la extracción pura de la riqueza [...], se la llevaron ¿por qué? Porque tenían derecho, ¿y quién demostró que tenían derecho?, el primer filósofo moderno [...] Gines de Sepúlveda que dice: Los españoles tenemos derecho a hacer conquista, porque les predicamos el evangelio, les salvamos el alma (Dussel, Cátedra de pensamiento crítico capítulo 8, 2015).

Los pueblos americanos se desarrollan bajo la imposición, la explotación y el saqueo. Somos herederos de los que fueron despojados, de los que fueron negados, de los que a través del tiempo han sido ocultados por la avaricia.

La modernidad se desarrolla en América Latina como producto de nuestra negación, esta sea hecha por nosotros mismos o por los de afuera. Nos invita a olvidar la historia de nuestros pueblos, a parecernos cada vez más a lo que se



nos presenta como verdadero y único, a desaparecer. A pesar de esta invitación, los pueblos americanos han sabido mantener los legados culturales de sus antepasados, ya sea ocultándolos, resistiendo o adaptándolos a las condiciones sociales en las que se desarrolla. Un ejemplo de esto se manifiesta en Perú desde la década de 1970, en donde surge la tropicalización de la música andina: los migrantes llegados a la ciudad de Lima provenientes de las ciudades andinas encuentran en esta “fusión” un sentido de identificación cultural, los huaynos tradicionalmente escuchados en sus lugares de origen, ahora tropicalizados toman una re-significación y re-apropiación de su acervo cultural.

La modernidad, por lo anteriormente dicho, en la América “descubierta” se presenta como un sistema de imposición, en donde el mestizaje nace de la violación cultural, de la negación de los “descubiertos”, del intento frontal de extirpación de la cultura. Claro está que esta negación y extirpación, en algunos casos tuvo éxito y en otros no, como es el caso del idioma quechua pues hasta hoy en día existen pueblos a través de todos los Andes, desde el Norte de la Argentina hasta Norte del Ecuador, que hablan el idioma quechua o quichua, según sea la región, y lo cultivan como forma de identificación cultural. No existe aún un sistema que pueda hacer frente a la modernidad, y mucho menos los comentarios anteriormente mencionados representan una negación de esta realidad; todos de una u otra forma, en mayor o menor medida, estamos relacionados con este sistema que ha marcado grandes surcos en nuestros pueblos. El problema es dejar que la modernidad represente la única alternativa de organización, para comenzar no estaría mal proponer desde nuestras realidades hacia el sistema de modernización y no al revés.

## 1.1 Influencia de la modernidad



**Imagen 2.** Maiordomo. **Fuente:** Memoria chilena, 2016

El desarrollo de la modernidad y su concepto centralizado en una pequeña parte de Europa, ha generado en el ámbito cultural el desarrollo de disciplinas que estudian a las sociedades que poseen un ámbito cultural distinto del occidental. Este estudio por lo general ha sido realizado desde una perspectiva unilateral, además esta visión se ha desarrollado gracias a la comparación entre la cultura estudiada y la cultura que la estudia.

Of America and its grade of civilization, especially in Mexico and Peru, we have information, but it imports nothing more than that this culture was an



entirely national one, which must expire as soon as Spirit approached it. America has always shown itself physically and psychically powerless, and still shows itself so (Hegel, 2001, pág. 98).

La sociología y la antropología, entre otras ciencias, se han construido en un principio, para estudiar y estudiarnos, específicamente a los que poseen un comportamiento social y cultural diferente a los conceptos establecidos por una élite europea.

La desgraciada raza de los cañaris ha perdido ya en casi toda la provincia del Azuay los caracteres con que era conocida: en el distrito de Cañar conservan todavía los indios algunas de sus antiguas costumbres (Suárez F. G., 1922).

Lo anteriormente mencionado es un ejemplo sobre cómo se mira la cultura que es distinta de la europea. Es adjetivada y estudiada desde afuera, desde la observación, sin entender los procesos que han ocurrido para llegar a las conclusiones expuestas.

De ese mismo modo, los mecanismos de administración, educación y religión fueron impuestos de forma que se ocultase lo que no era bien visto por la cultura dominante. Se cuenta la historia como si en América no hubiese existido nada en el ámbito cultural, político, social, etc.

Los primeros maestros europeos de música que actuaron en Quito fueron los monjes franciscanos, que llegaron en 1534, Josse (Jodocus o jodoco)



de Rycke de Malavina y Pierre Gosseal de Louvain, quienes fundaron su convento en 1535 (Stevenson, 1963).

El pensar que en la región no existía nada es notorio en el siguiente texto:

Después de veintidos años en Quito, Fray Jodoco escribió una carta a Ghent, muy frecuentemente citada, de fecha 12 de enero de 1556, alabando el talento de los indios con los que se había encontrado; aprenden con facilidad a leer y escribir y atañen cualquier instrumento (Stevenson, 1963).

Los resultados de estos procesos de educación, que se realizaron sin preguntarle a nadie de que se trataba, poseen resultados en los que se naturaliza la idea de que la cultura europea es superior a la americana.

Cozar, con justicia, podía estar orgulloso de los logros de su convento de Quito, porque de allí habían salido no solo músicos parroquiales formados en canto llano, sino que también los músicos de las cátedras, nutridos en la mejor tradición polifónica europea (Stevenson, 1963).

Estos procesos calaron hondamente en el desarrollo de nuestros pueblos, la educación musical desde ese entonces no toma en cuenta a las músicas autóctonas de los pueblos que habitaban América. En medio de estas negaciones e imposiciones crece la colonia y posteriormente la República del





Ecuador, la que fue fundada por la clase criollo-burguesa que habitaban la Quito, Guayaquil y Cuenca de ese entonces.

En el nombre de dios, autor y legislador de la sociedad nosotros los representantes del estado del ecuador, reunidos en congreso, con el objeto de establecer la forma de gobierno más conforme a la voluntad y necesidad los pueblos que representamos, hemos acordado la siguiente constitución del estado del ecuador (Primera constitución del Ecuador, 1830).

En este documento, la primera Constitución de la República del Ecuador, podemos apreciar la herencia que dejó la colonia española sobre los pueblos originarios, prueba de esto son los requisitos expuestos en el artículo 12 de la misma, en donde se expone que para ser ciudadano se necesita:

1. Ser casado, o mayor de veintidós años;
2. Tener una propiedad raíz, valor libre de 300 pesos, o ejercer alguna profesión, o industria útil, sin sujeción a otro, como sirviente doméstico, o jornalero;
3. Saber leer y escribir (Primera constitución del Ecuador, 1830).

El texto demuestra claramente la segregación racial que se vivía en esos momentos, en la recién fundada república. Obviamente el texto estaba dedicado a los que poseían el poder político y económico, mientras que la gran mayoría de



la gente que vivía en esos años no poseía educación escolar y peor aún una fábrica; en consecuencia, los indígenas no podían ser ciudadanos.

El pensamiento europeo seguía presente en el nuevo país, desconociendo todo lo que no fuera blanco o católico. En 1839, el Congreso del Ecuador publica un decreto en donde se prohibía a los indígenas realizar los danzantes, baile tradicional de los pueblos andinos.

En la región interandina, la música autóctona se halla viva todavía, y aunque lo mejor de su repertorio va desapareciendo a causa de cierta disposición legislativa que prohíbe a los indios de la sierra las manifestaciones públicas de sus disfraces y danzas (...) (Moreno, 2015).

Segundo Luis Moreno (Cotacachi 1882 – Quito 1972) es uno de los músicos ecuatorianos que se dedicaron al estudio de la música autóctona de nuestro país, posee varios libros dedicados al tema, además de haber dictado charlas en varios lugares del Ecuador. En sus estudios de música autóctona, que son un referente para empaparse del tema, abre una puerta para que la gente se interese en el mismo:

Efectuaremos, pues, uno como recorrido aéreo de exploración, haciendo un reconocimiento de los monumentos del arte musical autóctono que aún se mantienen en pie -como las Pirámides de Egipto- merced al hondo arraigo adquirido en el corazón de las razas indígenas, para ponerlos a la vista de los sabios, a que ellos los interroguen acerca de cuanto vieron y saben de la historia del continente (Moreno, 2015).



Se muestra una intención de análisis de la música tradicional autóctona ecuatoriana, en el texto anterior, pero también se nota claramente una intención de comparación, mejor dicho de compararse frente a otras culturas. Esto hace que el análisis musical sea siempre o casi siempre dirigido de una forma en la que podamos encasillar cualquier tipo de expresión sonora a la tradición europea o a la escala do, re, mi<sup>1</sup>, y todo lo que este lenguaje conlleva.

Sea como fuere, el género musical San Juanito ha sufrido cambios formales, rítmicos y melódicos en los diferentes periodos históricos. La melodía probablemente siempre fue pentáfona (...) (Moreno, 2015).

Es verdad, la herencia colonial hizo que la cultura se transforme, adapte y busque la forma de subsistir, pero en ese desarrollo se enquistaron también formas de compararnos y justificarnos; es decir, no podemos existir si no nos valoramos y mostramos, en su gran mayoría como el resultado del mestizaje cultural. Esto no tiene nada de malo, el problema se presenta cuando bajo la justificación del mestizaje se desconocen rasgos que pertenecen a la cultura dominada y se valora a la misma desde la perspectiva de los dominantes.

El Sincretismo cultural, fruto del proceso histórico ocurrido en esta región puede verse reflejado en sus tradiciones musicales y de danza. Las invasiones, primero Incásica y luego española, dejaron parte de su cultura y tomaron de la autóctona para conformar las expresiones artísticas actuales (Palacios, 2012).

---

<sup>1</sup> Hace referencia a la escala diatónica europea.



Cuando se habla sobre lo “otro”, siempre se lo hace desde el margen, al no tener un contacto real con la cultura que se está estudiando, el resultado casi siempre es una descripción geográfica, organológica, gráfica, etc. El entender los fenómenos culturales como hechos vivos que se transmiten, que se esconden, que no son comparables, es entender las cualidades que poseen para ser interpretado. Un San Juanito puede, desde el análisis musical europeo, parecer una música sencilla y repetitiva, de donde por lo general se ha extraído su melodía y su rítmica; pero esta es una gran manifestación sincrética que ha sabido adaptarse a la conquista y mantenerse al pasar del tiempo, ocultando de una u otra forma su valor primigenio.

Son convencionalismos culturales, subjetivos y variables. Se dice que la historia de la música se inicia cuando aparecen los documentos teóricos, o escritos en general. La música es un elemento fugaz; hay música que jamás llegó a escribirse; una música que está yuxtapuesta y que convive con la música escrita (Godoy, 2015).

Entender cómo funcionan estos sistemas sonoro-culturales implica un desmenuzamiento de la historia, las tradiciones, las sonoridades. Esperemos en un futuro no muy lejano concretar un espacio de estudio de estos otros aspectos de la música en el Ecuador; a pesar de que ya existen personas trabajando sobre estos temas, tales como: Pablo Guerrero, Juan Mullo, Mario Godoy. Es necesario entender la importancia de tomar en cuenta estos procesos culturales para la educación, no como un hecho tangencial, sino como la directriz principal del conocimiento de lo que somos.

## 1.2 Música y Pedagogía



**Imagen 3.** Los cantores de las iglesias. **Fuente:** Det kongelige bibliotek, 2016

La tradición modernizadora eurocéntrica, está totalmente ligada al fenómeno de la música. Cabe señalar que el término música es un término acuñado por esta tradición. La enseñanza musical tradicional nos hace pensar que la música europea es la máxima expresión, hablando en términos culturales, de la organización del sonido y que todas las demás manifestaciones sonoras deberían estar subordinadas a este sistema. Obviamente esta visión es errónea. Este pensamiento está sesgado a intereses dirigidos a la dominación cultural/económica y nos hace creer que somos pueblos en los que no tenemos, o mejor dicho, no poseíamos un desarrollo cultural. Lo decimos en pasado pues a raíz de la conquista europea se extirparon tradiciones antiquísimas de los pueblos que aquí vivían, a cambio de imponer una “verdad cultural”; esto de una manera abrupta y sin reparo alguno.



Cuando se cuenta la historia de la música, por lo general, se muestran las siguientes etapas:<sup>2</sup>

- Música en el mundo antiguo (casi siempre se explica la música Griega y Romana)
- Música medieval (desde aquí, todos los períodos pertenecen a Europa, mayoritariamente a: Alemania, Italia y Francia)
- Música del renacimiento
- Música en el clasicismo
- Música en el romanticismo
- Música del siglo XX
- Música popular (jazz, entre otra que están dentro de la industria de la música)

Los objetivos planteados para el aprendizaje de la música en los planes nacionales de educación ecuatorianos, no contemplan un acercamiento a las realidades sonoras de los pueblos que habitan en cada región del país y están propuestos desde una visión totalmente exterior; esto en referencia a los significados que tiene la sonoridad de cada lugar. Existe una tendencia a suponer que la música es una sola y que no hay ninguna otra forma de organización sonora, lo que hace que los planes de estudio estén encaminados a enseñar casi en su totalidad, la parte técnico-estética de la música occidental.

---

<sup>2</sup> Esto puede verse en páginas web como: <https://es.scribd.com/doc/130930057/HISTORIA-DE-LA-MUSICA-pdf>, [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_m%C3%BAsica). También en enciclopedias como: Una historia de la música: De los orígenes a nuestros días de Lucien Rebatet. O en la enciclopedia Salvat “Los grandes compositores”



A continuación, un par de ejemplo de los objetivos planteados para la enseñanza de la música en la Educación General Básica:

- Cultivar la sensibilidad y el disfrute en relación con la naturaleza y el mundo sonoro
- Desarrollar habilidades y destrezas en el uso de la voz al cantar
- Crear frases y obras musicales que muestren la capacidad de expresarse de acuerdo a su nivel, partiendo de lo local a lo ecuatoriano, latinoamericano y universal<sup>3</sup>

Se puede notar claramente en el último objetivo planteado, el concepto de “universalidad” totalmente promovido por el eurocentrismo, haciendo parecer que lo local: ecuatoriano, latinoamericano, carecen del adjetivo “universal” al estar fuera de los parámetros y cánones sonoros que el mundo occidental exige. Todo lo que no es europeo no es universal y es identificado como “exótico”. Esto muestra la forma de mirarnos hacia adentro y hacia afuera.

La música no es un lenguaje universal. Hay tantos lenguajes musicales como culturas hay en el mundo, y tantos sistemas de lenguajes musicales como sistemas culturales (o familias, o troncos, o “epicentros”) hay en el

---

<sup>3</sup> Plan curricular de cultura estética del año 2010 del Ministerio de Educación del Ecuador



mundo. Hay y hubo (Aharonián, Introducción a la Música, 2002). Coriún Aharonián hace referencia, además de lo anteriormente dicho a las condiciones que hacen que un lenguaje musical difiera de otro:

¿Qué es lo que difiere de un lenguaje musical al otro? El código, ese código compartido por la comunidad (...) De uno al otro difieren el material de partida, el modo de aproximación a él, el régimen de atencionalidad, el sistema de parámetros, los significados, la estructuración de éstos la lógica sintáctica, y –en muchos casos- aun la función (Aharonián,

Introducción a la Música, 2002).

También se entiende a este fenómeno como una prolongación de las ideas coloniales y obviamente de imposición cultural.

El colonialismo no es más que la supremacía de una sociedad sobre otra en sus relaciones de intercambio. Es un orden desigual. Se basa en la presunción de superioridad del que coloniza, y – lo que es peor – en la aceptación de inferioridad del colonizado. Un convencimiento de partes que perpetúa la dependencia. (Prudencio, Desafíos actuales ante el

Colonialismo, 2011).

Continúa diciendo:

Aunque el colonialismo es una anomalía política, su caldo de cultivo es la cultura. Una sociedad se impone sobre otra siempre mediante modelos culturales, donde el rol productivo será privativo del colonizador, en tanto





que el rol de consumo será destino del colonizado, quien eventualmente tal vez sea también un reproductor del modelo, en el mejor de los casos.

Así funciona la estructura colonial: ellos producen, nosotros consumimos; ellos inventan, nosotros imitamos (Prudencio, Desafíos actuales ante el Colonialismo, 2011) .

Este tema totalmente ligado a la educación es clave para entender los procesos culturales, los cuales se imponen y no permiten una reflexión acerca de lo que se enseña y a quienes se lo enseña.

El educador goza de una terrible autoridad, que sacraliza cosas abstractas y concretas para siempre jamás. Y está, permanentemente, comunicando modelos, se lo proponga o no. Esto tiene muchísimos aspectos, y es raramente contemplado en las discusiones pedagógicas. Al menos en lo que respecta a la necesidad de asumir la responsabilidad, y a la necesidad de formarse con el mayor nivel posible de autoexigencia. Un educador no debe ser un ciudadano fracasado en su formación (Aharonián, La enseñanza de la música en nuestras realidades, 2011).

Los educadores de la música, incluidas todas las personas que realizan los planes nacionales de educación, tienen la obligación de reflexionar sobre el rol que cumplen la música en la cultura. La educación es la base de una sociedad y de esta resultará cuan dependientes o independientes seamos en el momento de tomar nuestra decisiones. Además, la música posee una característica de transmisión técnico-estética y una parte importante de contenido social. La



enseñanza musical debe entenderse como una reflexión constante de la cultura y no solo como un hecho de entretenimiento.

Coriún Aharonián muestra dos esferas en la que un docente debería desarrollarse:

Por un lado, el trabajar en el campo de lo musical nos permite comunicar al individuo - y al grupo de individuos - la posibilidad de una progresiva decantación de las posibilidades de ese individuo: en la percepción, en la comunicación de contenidos expresivos, en el perfeccionamiento de las técnicas de hacer música, en el pulido de lo que se consiga hacer. Por otro lado, la praxis musical contiene modos de actuar (en portugués diríamos agir), y modos de ser. Modos de actuar los diferentes intérpretes entre sí, modos de actuar del intérprete sobre sus escuchas, modos de actuar del compositor sobre sus intérpretes - quienes actúan a su vez sobre el público -, modos de actuar del intérprete sobre la propuesta del compositor. Esos modos de actuar tienen signos éticos muy diversos, y esos signos constituyen valores que - de algún modo - pasan a formar parte de la experiencia musical y de lo que ésta comunica a unos y otros

(Aharonián, La enseñanza de la música en nuestras realidades, 2011).

Estos modos también se refieren a formas de transmitir conocimientos independientes del sistema hegemónico; que cada cultura, pueblo o lugar posee para decir o mostrar algo. Tales desarrollos, son los que el pensamiento colonial enmascarado en la modernidad oculta y los tilda de exóticos o sub-desarrollados. Un caso particular de lo antes mencionado es la llegada las misiones religiosas al oriente ecuatoriano, en donde se instalaron seminarios y escuelas que tenían



como objetivo fundamental, evangelizar a los pobladores nativos y en consecuencia, la erradicación de la forma de vida de los habitantes, dando como resultado la implantación de un sistema social, económico y religioso totalmente ajeno a los lugareños.<sup>4</sup>

Los misioneros del Napo y el Marañón introdujeron en aquellas montañas la lengua quichua, llamada del Inca, y se sirvieron de ella como un idioma general, que obligaron a aprender a los convertidos; pues en esa lengua les hablaban y en ella les explicaban la doctrina cristiana, sin que por eso se descuidara de estudiar las lenguas matrices de los indígenas, como también redactaron en las más generales, la Cartilla de la Doctrina Cristiana, y compusieron gramáticas y vocabularios para facilitar su conocimiento a los nuevos misioneros que llegaban (García, 1999)

Este sistema consistía en, primero: enseñarles a hablar el idioma quichua, llevado desde los andes, y segundo: enseñarles a hablar castellano y prohibirles hablar en su lengua materna, enseñarles a leer y escribir y negarles a los ancianos transmitir sus creencias a los niños, vestirles de traje y olvidarse de sus itip<sup>5</sup>. Lo antes mencionado corresponde a un proceso de aculturación que vivieron las poblaciones amazónicas poco después de la conquista española. Hoy ya no se prohíbe hablar en su idioma materno, además se muestra la cultura de sus

---

<sup>4</sup> Esto, cabe recalcar, ocurrió muchos años después. En primera instancia la intención de los conquistadores fue la apoderarse de las tierras y “reducir”, como lo menciona Federico Gonzales Suárez, La población de los “salvajes” que vivían en esas tierras: “Allá por el año de mil setecientos diez y seis, sucedió que unos cuantos soldados de Santiago de las Montañas salieran en persecución de los indios salvajes, que, subiendo aguas arriba por el Marañón, Cometían robos y asesinatos en las haciendas, que los españoles tenían en el distrito de la ciudad de Santiago (...) Noticia tan halagüeña como inesperada, no pudo menos de estimular la ambición del corregidor de Yahuarsongo, haciéndole concebir el proyecto de reducir a esas tribus” (...) (Suárez F. G., 1901).

<sup>5</sup> Vestimenta masculina shuar



antepasados, pero de forma en que esta sea vista como un atractivo turístico o una distracción para las fiestas de las parroquias a las que pertenecen, las funciones primigenias de la cultura fueron relegadas al comercio y al entretenimiento.

El panorama desde este punto de vista parece muy poco prometedor y, al parecer la única solución podría ser la enseñanza de la cultura perteneciente a cada lugar sin tomar en cuenta a otra. En realidad esta no es la solución. En relación al tema Coriún Aharonián se refiere:

Un uso de la música propia podría, entonces, significar una forma de enfrentar el eurocentrismo del sistema educativo. ¿Es así de simple? Lamentablemente no. En un sistema tan poderoso de dominación por la educación, un producto propio puede estar funcionando meramente como elemento decorativo vaciado de contenido, o como exotismo que afirme la dependencia, o como forma encubierta de afirmar aún más el eurocentrismo 1. Porque hay mucha música propia que es colonial - voluntaria o involuntariamente -, y que usada sin suficiente picardía puede no servir para otra cosa que para afirmar el statu quo colonial (Aharonián, La enseñanza de la música en nuestras realidades, 2011).

Reflexionando sobre esta problemática podemos decir que: las propuestas educativas tendrían que tener una visión mucho más amplia en forma y contenido, hay que revisar los conceptos musicales y lo que estos representan sus contextos. La tentación de los simplismos podría perjudicar gravemente al entendimiento de la música como un elemento esencial de la cultura, tener en



cuenta que el hecho de incluir música tradicional de un lugar o región no es suficiente para un verdadero desarrollo integral de los participantes del proceso educativo.

Es habitual definir hoy en día el definir a la música como un ordenamiento voluntario de sonidos en el tiempo o como una organización temporal del sonido. La definición es incompleta, puesto que hay un sobreentendido que no se incluye en su formulación: se trata de un lenguaje, su objetivo es la comunicación, y posee potencial expresivo. Es un hecho cultural; es decir que responde a un código compartido por la comunidad que lo produce y a la cual está dirigido. Los sonidos y el ordenamiento al que éstos han sido sometidos constituyen un sistema de significados, sistema diferente al de otros lenguajes y por lo tanto no “explicable” a través de ellos (Aharonián, La enseñanza de la música en nuestras realidades, 2011).

Tener conciencia sobre estos hechos nos permite hacer una propuesta más amplia y consciente de la problemática de la educación, es decir, la música no solamente vista como una alegoría decorativa, sino como un pilar fundamental para el desarrollo de conocimiento cultural de una región. Conocer cuál es su función, además de sus aspectos técnicos, la ejecución de sus instrumentos, todo esto en un contexto múltiple, reflexionado y entendido sin la negación de lo uno ni de lo otro; un desarrollo libre, pensado desde la cultura y para el desarrollo de la misma, sin exclusión ni discriminación; entendiéndonos como un lugar o una región que poseemos características propias, las que nos diferencian y acercan hacia los demás.

### 1.3 Música culta, música popular y educación.



**Imagen 4.** Música clásica y Música popular. **Fuente:** Secretaría de cultura, recreación y deporte, 2016

Tomaremos las definiciones de música “superior”<sup>6</sup> y música “popular” del musicólogo Carlos Vega quien menciona:

**Música superior.** Las creaciones que se manifiestan en los niveles artísticos más elevados: las experimentales, las de vanguardia y las escuelas pasadas vigentes (modernas, centrales, clásicas o históricas), todas en relación con la élite sensorial y con las clases superiores (adineradas).

**Música popular.** Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de “pueblo”: clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas

---

<sup>6</sup> Hace referencia a la música culta



y, por extensión de la voz “pueblo”, clases rurales, esto es, grupos folklóricos (Vega, 2015).

Dentro de la educación institucionalizada, en nuestro medio, es muy frecuente escuchar definiciones que separan a la música, esto se lo hace en base a supuestos. Me refiero a la presunción de que una música es mejor o peor que otra sin tomar en cuenta que sus desarrollos se desenvuelven en diferentes contextos. Esta clasificación está totalmente ligada a la dependencia e imposición cultural que América sufrió y sufre. El objetivo de la clasificación de la música como expresión sonora claramente responde a una necesidad de las élites que no quieren o niegan pertenecer a un lugar.

El colonialismo no se define apenas por las transferencias que fluyen unilateralmente de una cultura hacia otra sino por las condiciones en que éstas se producen. Si Bach llega a nuestras escuelas y conservatorios en forma de método para formar pianistas, a través de él no sólo se transmite una gimnasia anatómica (¿o antianatómica, más bien?), sino – por sobre todo – una gramática, una sintaxis, una estructura de pensamiento

(Prudencio, Desafíos actuales ante el Colonialismo, 2011).

Desde esta perspectiva el estudio y enseñanza de la música no es un tema al cual se lo deba tomar con ligereza. Tener conciencia acerca de los códigos que transmitimos cuando enseñamos o estudiamos un tipo música determinada es esencial para un desarrollo consciente de los temas que se estudian.



Para poder establecer una cercanía mucho más directa con las realidades específicas de cada una de las realidades musicales podríamos partir el estudio de la música desde el siguiente concepto:

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas (Vega, 2015).

Obviamente este no es un concepto cerrado, es solo un punto de partida para generar una reflexión y análisis acerca de lo que escuchamos o nos hacen escuchar, posibilita el entendimiento de dos esferas que aparentemente se encuentran separadas.

La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos (Vega, 2015).

El concepto nos abre puertas para entrar en diferentes dinámicas y niveles de análisis tanto técnicos como culturales, que no importan si están discriminados socialmente por uno u otro sector, nos indica una correlación entre estas formas diversas de hacer y entender la música.





La responsabilidad de la educación es primordial en el desarrollo cultural de un pueblo, negarnos la posibilidad de entender conceptos que ayuden a acercar el mundo de las aulas con el mundo real en el que vive un individuo, nos aleja cada vez más de la creación de pensamientos y conocimientos propios. La copia y el utilizar formatos educativos que no estén de acuerdo a las realidades implica un acto de inconciencia, ¿o a lo mejor un acto de conciencia plena?, para prolongar la subordinación cultural a la que estamos sometidos.

Lo que no pasa por la educación es subalterno. Puede ser que identifique pero no representa; puede ser que signifique pero no se entiende; puede ser que exista, pero no está. La educación transmite valores y referentes, y el ser humano construye su realidad en base a ellos. Y aceptemos, nuestros sistemas educativos en general son transmisores coloniales, conscientes o inconscientes, inocentes o premeditados, da lo mismo. El resultado es lo trágico (Prudencio, Desafíos actuales ante el Colonialismo, 2011).

Lo anteriormente mencionado muestra la dimensión y el impacto de las cosas que se dicen o no en la educación. Los resultados de estas podrían ser personas que saben leer y escribir, pero no reflexionar; personas que de una u otra forma caminan a sostener un sistema que por lo general no le interesa el desarrollo cultural de los pueblos. Un ejemplo de esto es la opción de bachillerato internacional, en este bachillerato los estudiantes realizan sus estudios, los cuales poseen niveles de exigencia basados en los estándares de centros que avalan estos procesos, mismos que se encuentran en los países de primer



mundo, centros que además de poner las reglas y los estándares, hay que pagarles para recibir sus acreditaciones. La observación a este tipo de educación, por poner un ejemplo, es la siguiente: El estudiante que se gradúa en una institución que posee bachillerato internacional, posiblemente tendrá acceso a una educación universitaria también internacional la cual le acreditará para ejercer una profesión que también estará apoyada en estándares internacionales. La pregunta es la siguiente: En el momento en que este individuo busque un trabajo, y se le presenten oportunidades de diversa índole ¿aceptará como primera opción la propuesta de una multinacional o poner sus servicios al desarrollo al lugar al que pertenece?, no se niega la posibilidad a que lo segundo ocurra pero en su gran mayoría la multinacional se quedará con el recurso humano. En definitiva un sistema educativo irreflexivo e imitativo funciona para descontextualizar a los individuos, también sirve para hacerles pensar que las aspiraciones de mejoría sean estas económicas o sociales se encuentran fuera, no necesariamente en otras latitudes de la geografía mundial sino que fuera de todo lo que su entorno le brinda como lugar primigenio en su identificación cultural.

Las soluciones a estos problemas no se deben tomar a la ligera, tampoco a manera de radicalismo, es decir, no podemos caer en nacionalismos irreflexivos cerrando toda posibilidad de intercambio cultural o a su vez el entendimiento de otras culturas. Necesitamos justamente hacer lo contrario, abrir las puertas para poder entender y entendernos como sociedades complejas, sin imposiciones ni presiones.



Ni en marcha atrás, ni tiñendo de añiles, ni cerrando fronteras, se resuelve una trama histórica profunda. Descolonizar es posible sólo en dos dimensiones. Primero, la del espejo donde mirarse; y segundo, la más difícil, la de nominar a esa imagen. El espejo es la metáfora de la identificación y el reconocimiento del yo colectivo; es el reflejo que proyectamos, es un juego de ida y vuelta. Denota identidad y reconocimiento.

La segunda dimensión implica, en cambio, una acción. Darle nombre a la imagen propia nos coloca en posición de verbo (Prudencio, Desafíos actuales ante el Colonialismo, 2011).

La identificación de lo que somos dentro de la educación es primordial para el desarrollo, esto permitiría que podamos crecer conociendo lo que somos, nuestro pasado y presente; proyectarnos a un futuro sin exclusiones por lo que somos, por lo que parecemos o por lo que no tenemos, una sociedad en donde identificarnos con nuestro espacio y cultura no sea motivo de sometimiento.

Descolonizar es crear condiciones igualitarias para el intercambio con el otro. Porque de eso se trata, de relacionarnos (Prudencio, Desafíos actuales ante el Colonialismo, 2011).

En este sentido educarnos en libertad significa igualar conceptos, entender que en la diversidad no existen mejores ni peores culturas, sino solamente culturas con distintas características y diferentes procesos de desarrollo, educarnos de esta manera permitirá un intercambio real, no una imposición de modelos y



también una eliminación de supuestos, los cuales nos hacen creer que alejarnos de nuestra realidad o simplemente copiando otra, es la única salida para desarrollarnos.

En este sentido el tener claro conceptos musicales amplios que integren lo “popular” y lo “culto” nos permitirá ampliar los horizontes para entender mejor nuestras sonoridades, ayudará a crecer y a crearnos en la diversidad, sin menosprecio de lo que somos, de lo que conocemos y lo que estamos por conocer.



## 1.4 Música y la Industria Cultural



**Imagen 5.** Consola. **Fuente:** Academia UNIMUSICA, 2016

Para comenzar expondremos un concepto, que a nuestro parecer expresa y sintetiza de forma muy acertada lo que es la cultura:

El ser humano, el grupo de seres humanos tiene necesidades vitales: el alimentarse, el reproducirse, el organizarse, el defenderse, etc. Entiendo que “cultura” es el “cómo” realiza el grupo esas necesidades. Así, el alimentarse es una necesidad básica: el “cómo” se alimentan, forma parte de sus peculiaridades culturales. El reproducirse es una necesidad básica del grupo; todas las reglas que regulan las relaciones sexuales son diferentes de grupo a grupo, forman parte de su “cultura”. El cantar, forma parte de las necesidades estéticas del grupo; el “cómo” canta, cuándo, acompañado de qué instrumento, etc., forma parte de su bagaje cultural

(Manguashca, 2015)



Entender de esta forma a la cultura nos permite visualizar a la misma sin prejuicios ni ataduras. Esto es necesario para entablar una reflexión alrededor de las industrias culturales, mismas que han ocasionado cambios dentro de la estructura social, económica y cultural de las colectividades. También, la industria cultural, ha sido causante de grandes brechas de diferenciación social, de exclusiones, de adjetivaciones. La industria cultural se ha apropiado de lo singular (religioso, sonoro, visual, etc.) y lo ha convertido en producto que genera un rédito económico sin importarle la descontextualización y malinterpretación de lo que se muestra como cultura de tal o cual sociedad.

Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social (Horkeimer & M. Y Adorno, 2015, pág. 57).

La lógica del mercado ha generado que nos segmentemos, para que este pueda identificarnos con mayor facilidad. El vender y comprar ha permitido, no solo en el ámbito de las industrias del automóvil o de la alimentación, sino que también en el ámbito cultural, una estandarización de procesos, mismos que dentro de la lógica industrial permiten producir más, con mejor “calidad” y en menor tiempo los productos culturales.

Las distinciones enfáticas, como aquellas entre films de tipo a y b o entre las historias de semanarios de distinto precio, no están fundadas en la realidad, sino que sirven más bien para clasificar y organizar a los



consumidores, para adueñarse de ellos sin desperdicio (Horkeimer & M. Adorno, 2015, pág. 57).

Las industrias de la cultura, tales como la música, el cine, el teatro, etc., nos exponen constantemente a los criterios que estas poseen para valorar una u otra característica cultural. Nos generan un estatus social, una distinción frente a los otros, así a través de las cosas que consumimos, de lo que vemos, escuchamos, oímos, vestimos, etc., pueden manejar el mercado. Básicamente, te obligan a pertenecer a un grupo específico y a no separarte del mismo, y en el caso de que no hubiera un segmento en el que se identificase el consumidor el mercado se encarga de que vaya a otro segmento, el cual posee otras características de consumo. Esto asegura la dinámica de la economía.

Los precios y las desventajas discutidos por los conocedores sirven sólo para mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Las cosas no son distintas en lo que concierne a las producciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. Pero incluso entre los tipos más caros y menos caros de la colección de modelos de una misma firma, las diferencias se reproducen más: en los automóviles no pasan de variantes en el número de cilindros, en el volumen, en la novedad de los gadgets; en los films se limitan a diferencias en el número de divos, en el despliegue de medios técnicos, mano de obra, trajes y decorados, en el empleo de nuevas fórmulas psicológicas (Horkeimer & M. Y Adorno, 2015).



La industria cultural condiciona, en el caso de la música, a la imagen social relacionada con el capital, una producción musical “bien hecha” tiene que pasar por varios filtros que darán o no validez un proceso musical. Para que un producto musical sea aprobado tiene que ser comparable con las producciones realizadas en las grandes industrias discográficas, que en su mayoría se encuentran en Estados Unidos, y claro está, cumplir con todos los requisitos que esta exige. La instrumentación tiene que estar de acuerdo al género musical que se está exponiendo, es decir si eres un artista pop, tienes que tener un baterista, un guitarrista, un bajista; si eres un intérprete de salsa o música tropical debe poseer una orquesta de vientos metal, un percusionista/timbalero, un bajista, coros. Desde hace varias décadas existen sistemas que permiten que un intérprete realice una presentación sin la necesidad de músicos que lo acompañen en el escenario, pero la instrumentación que se presenta en las pistas o el play back es la misma a la anteriormente mencionada. En estos dos casos no debemos olvidarnos de la imagen del grupo musical o del intérprete. Esta imagen debe parecerse lo más posible a un cantante que ya alcanzó el éxito en tiempos pasados, o que esté en ese momento mismo en la cima de su carrera artística. Por lo general rasgos como: mentones un poco cuadrados, barba a medio cortar y de contornos definidos, corte de cabello a la moda por lo general engominado para que resista los fuertes movimientos que se realizan en el escenario para mantener a la audiencia entretenida, ropas que se muestran como el último grito de la moda en las industrias norteamericanas, gafas de sol grandes que te hagan parecer alguien un poco misterioso o misteriosa, accesorios que demuestren que posees un poder adquisitivo, etc. En el ámbito musical tienes que tener exactamente los mismos instrumentos que el referente máximo del género





musical que estás interpretando, las formulas musicales tienen que estar acopladas a la canción promedio, y por supuesto, utilizar las mismas secuencias armónicas que se han utilizado hace varios siglos; las grabaciones deben realizarse en estudios calificados, el producto de dicha grabación debe tener procesos de mezcla y masterización que son enviados a Miami, a los grandes estudios, en donde los artistas reconocidos hacen el mismo trabajo.

La industria cultural, como las industrias de mono cultivos, arrasan con todo lo que no les permita expandir la producción, queman las grandes extensiones de bosque que allí ha crecido durante años, a favor de la utilización de la extensión de terreno para los fines industriales. Así mismo la industrialización de la música devora todo lo que tiene a su paso, las cadenas internacionales que poseen los medios de comunicación bombardean de forma incansable los sentidos de los que ven y/o escuchan sus programas e imponen, sin tomar en cuenta a que público se dirige, formas de comportamiento que les permita identificarse y así poder entrar con mayor facilidad y vender los productos que estas ofrecen, a cambio de distinción y estatus, cualquiera que este sea.

Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente, de acuerdo con su level determinado en forma anticipada por índices estadísticos, y dirigirse a la categoría de productos de masa que ha sido preparada para su tipo (Horkeimer & M. Y Adorno, 2015).

Como mencionamos anteriormente, la industrialización de la cultura arrasa con los campos más fértiles de entendimientos particulares de un entorno determinado. Esto también ha llegado a generar reacciones diversas a este fenómeno. Por un



lado la generación de una resistencia a todo lo que proviene desde fuera y por otro la adaptación de la cultura particular a las presiones presentadas desde los centros hegemónicos. En el primer caso las resistencias han causado, enclaustramientos y negación al diálogo, esto ha hecho que en la gran mayoría de los casos dichas resistencias se aíslen y provoquen su temprana desaparición. En el segundo caso, la cultura particular busca las alternativas para fusionar, mezclar, ocultar su legado cultural frente a la voracidad de producción y estandarización de procesos que propone la modernidad.

Estos comentarios no pretende generar un juicio de valor, es decir que las opciones presentadas anteriormente podrían ser adoptadas por cualquier cultura, sin prejuicio de lo que estas acciones pudieran provocar.

Las diferencias de valor preestablecidas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos (Horkeimer & M. Y Adorno, 2015, pág. 58).

Un aspecto a reflexionar sobre este tema es el colonialismo que se presenta dentro de las industrias culturales, que a criterio propio representa uno de los ejes fundamentales para la homogenización de la cultura. De la misma forma en que se exporta materia prima, para importar después de industrias dominantes los derivados, la cultura tiene que empaquetarse y cumplir con los estándares de calidad: Exportamos sonidos, colores, gastronomía, vestimenta y esta retorna a su lugar de origen “estilizada” con acabados dignos de ser presentados al mundo en cualquier encuentro cultural que se realice dentro o fuera de su lugar de pertenencia, y así, mostrar que su cultura está a la altura de cualquier otra en el



mundo. Especialmente quiere compararse, a pesar de sus limitaciones (en relación al aparataje industrial que poseen las hegemonías), con las culturas industrializadas.

La industria cultural trata de la misma forma al todo y a las partes. El todo se opone, en forma despiadada o incoherente, a los detalles, un poco como la carrera de un hombre de éxito, a quien todo debe servirle de ilustración y prueba, mientras que la misma carrera no es más que la suma de esos acontecimientos idiotas (Horkeimer & M. Y Adorno, 2015, pág. 60).

El fenómeno musical Julio Jaramillo consolida en la década de 1960 y 1970, el proceso de industrialización de la identidad ecuatoriana que se venía construyendo desde los comienzos del siglo XX, identidad ligada totalmente a los fines políticos y económicos que se vivían en aquellas épocas. Años más tarde, 1980 y 1990, se hablaba de una desvalorización de la música ecuatoriana; la música rockolera se había apropiado del pasillo y cambiado su forma literaria “refinada” a una “vulgar”, esto hizo reaccionar a las élites que con gran esfuerzo habían generado este espíritu de nacionalismo a través de la “canción nacional”<sup>7</sup>.

Ahora en los inicios del siglo XXI existe un esfuerzo cultural de “rescatar” y dar una posición consolidada al pasillo ecuatoriano, cantantes como Juan Fernando

Velasco han utilizado este género musical durante la última década para “revivir” este sentimiento de nacionalidad estilizada; conciertos con los exponentes del

---

<sup>7</sup> Forma en como se le conoce al género musical Pasillo.



pasillo tradicional, grabaciones con arreglos modernizados de las canciones que fueron famosas en las épocas de 1930 a 1960 y finalmente la grabación de un disco completo de pasillos clásicos con orquesta sinfónica e invitando a artistas internacionales que poseen una larga trayectoria<sup>8</sup>, todo esto mezclado con un ambiente político que favorece las tradiciones del estado-nación, generan la formula sine qua non que las industrias musicales necesitan para potenciar sus ingresos. La utilización de las herramientas sociales, culturales, ideológicas, permiten a la industria cultural, mejorar los procesos para mejora sus rentas.

(...) y en realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más (Horkeimer & M. Y Adorno, 2015, pág. 55).

Los comentarios anteriormente expresados podrían parecer sesgados y extremos, pero estos podrían también ser el inicio de una búsqueda para resolver estos conflictos. Es imposible, evidentemente, querer combatir o reemplazar los mecanismos de las industrias culturales, las mismas que tienen por finalidad definida a la optimización de los procesos industriales antes que aportar a la cultura, cualquiera que esta sea.

Cuando miramos la proliferación de objetos y de marcas, de redes comunicacionales y de accesos al consumo, desde la perspectiva de los movimientos de consumidores y de sus demandas, advertimos que

---

<sup>8</sup> Cabe mencionar que este disco se realizó en Estados Unidos en la discográfica Capitol Records y que toda la posproducción se realizó en el mismo país.



también intervienen en estos procesos las reglas —móviles— de la distinción entre los grupos, de la expansión educacional, las innovaciones tecnológicas y de la moda (Canclini, Consumidores y Ciudadanos, 2015).

Lo mencionado anteriormente muestra claramente una segmentación de los productos culturales. El público-consumidor está destinado, casi sin tener opción, a identificarte con tal o cual tendencia que la industria cultural expone a través de los medios de comunicación que ellos manejan.

La cultura industrial adapta los temas folklóricos locales, y los transforma en temas cosmopolitas, como el western, el jazz y los ritmos tropicales (mambo, cha-cha-cha). Haciéndose cosmopolita, favorece por un lado a los sincretismos culturales (...), y por otro lado los temas “antropológicos”, es decir adaptados a un denominador común de humanidad (Edgar Morin, 1967)

Podemos dar paso a la siguiente reflexión: Las personas, como consumidores, tienen libertad de escoger que música escuchar, por ejemplo: Pop, rock, jazz, salsa, electrónica, contemporánea, etc., lo cuestionable en este sentido se presenta cuando la industria cultural estandariza todos los procesos de creación, registro, difusión, entre otros, de la música cualquiera que esta sea. Esto genera, en forma contradictoria a la libertad de selección anteriormente expuesta, que las personas vayan perdiendo la capacidad objetiva de selección y siempre su voluntad de consumo este dictaminada por las condiciones de mercado que presentan las grandes industrias de la cultura.



La tendencia homogenizante es al mismo tiempo una tendencia *cosmopolita* que tiende a abolir las diferenciaciones culturales nacionales en beneficio de una *cultura* de grandes áreas transnacionales (Edgar Morin, 1967).

Por otro lado los medios de comunicación, condicionados de igual manera, actúan con la tendencia que la industria cultural le impone. Lo que condiciona la programación que se expone a las personas, mismas que están destinadas a elegir entre la programación que se los medios de comunicación les ofrecen.

La industria cultural atrae y ata por medio de salarios altísimos a los periodistas y escritores de talento: pero no hace fructificar más que la parte de ese talento que se concilia con los standards (Edgar Morin, 1967)

A su vez, estas segmentaciones generan un rango de “distinción” entre las personas que escuchan o entienden tal o cual tendencia cultural, resultado de la segmentación de mercado que plantea la industria. La lógica del mercado es vender. No importa la exclusividad o lo popular que pueda ser un producto, todas las “alternativas” y posibilidades están cubiertas para satisfacer al consumidor.

Un coche importado o una computadora con nuevas funciones distingue a sus escasos poseedores en la medida en que quienes no acceden a ellos conocen su significado sociocultural. A la inversa, una artesanía o una fiesta indígena —cuyo sentido mítico es propiedad de la etnia que la generó— se vuelven elementos de distinción o discriminación en tanto



otros sectores de la misma sociedad se interesan en ellas y entienden en alguna medida su significado (Canclini, Consumidores y Ciudadanos, 2015).

Los géneros musicales “rock” y “Hip Hop” han estado fuertemente ligados a este tipo de procesos culturales, por lo general todo lo que está afuera de los mismos, es rechazado o por lo menos visto de una manera peyorativa, generando en muchos de los casos hasta casos de violencia entre personas que escuchan diferentes tipos de música.

Segmenta a los sectores sociales respecto de los bienes estratégicos necesarios para ubicarse en el mundo contemporáneo y ser capaz de tomar decisiones (Canclini, Consumidores y Ciudadanos, 2015).

Estas son estrategias del mercado para que las personas consuman un determinado producto cultural, se identifiquen con este, lo defiendan y lo sigan consumiendo muchas veces como un acto irreflexivo en donde el único ganador es el mercado.



## **Capítulo 2: HOMMO MACHINE: obra para percusión, Electroacústica y acciones físico-dramáticas del intérprete.**

### **2.1 Composición y modernidad**

La composición ha estado, la mayoría del tiempo, expuesta a parámetros organizativos relacionados con la estética del sonido desarrollada por Europa. El componer (poner una cosa a lado de otra), es un término que ha permitido llevar a los extremos las capacidades sonoras de un instrumento convencional o, a su vez, a desarrollar otros para lograr los resultados técnicos-estéticos propuestos por el compositor. En muchos de los casos el compositor ha sido visto como un “ser con capacidades extraordinarias” para organizar los sonidos de un lenguaje musical determinado. Se le acuñan toda clase de términos como “maestro” o “gran compositor”; esto debido a que los mismos, en la Europa de siglos anteriores, trabajaban directamente con los reyes y su corte, básicamente toda su producción estaba sujeta al criterio de la realeza. En nuestro medio la composición, como acto técnico-estético, llega poco tiempo después de la conquista, con la fundación de conservatorios alrededor de toda América. Estos servían para adoctrinar a los indios en la fe cristiana por medio de cantos y rezos, además se enseñaba lo que para la comunidad religiosa dominante de esa época era la música. Obviamente toda esta enseñanza tenía ya una práctica histórica en Europa, lo que hacía que sus instructores asumieran una postura de negación frente a las tradiciones sonoras desarrolladas en las nuevas tierras conquistadas.





Es complicado, aún hoy en día, hablar de composición fuera de los cánones establecidos por Europa; sin dejar de lado que existen propuestas sonoras como las de la OEIN en Bolivia o las composiciones realizadas por Coriún Aharonian, que reflejan una intención de diálogo entre las líneas de pensamiento europeo y americano. Falta mucho por hacer, América sigue subordinada a sus criterios de desarrollo musical.

Se ha acuñado el término experimentación como un hecho de desarrollo ligado totalmente al avance tecnológico, y obviamente este criterio está relacionado a la capacidad económica para adquirir los equipos necesarios para realizar dicha experimentación. Se ha subordinado a los instrumentos musicales propios de los lugares fuera de los límites eurocéntricos, y se los ha adjetivado como menos evolucionados que los suyos, bajo el criterio de la dificultad técnica con que están desarrollados. Se ha separado especialmente en las corrientes compositivas de mediados del siglo XX, lo sonoro del contexto socio-cultural, generando una corriente en la que, sin prejuicio del valor artístico que pueda tener, el compositor se aísla del contexto y valora la estructura musical como algo que parte del sonido, con el sonido y para el sonido en sí mismo, sin tener en cuenta el valor de relación social que este pueda tener; el desarrollo compositivo se convirtió en un valor netamente intelectual y hasta cierto punto excluyente. La sonoridad y la vinculación de esta con su entorno, en la zona andina, es fundamental. En muchos casos el sonido es inseparable del contexto socio-cultural.

El presente trabajo compositivo, quiere mostrar una iniciativa, muy modesta, frente a esta realidad cultural. El objetivo primordial de la obra es contar una historia enraizada en la memoria colectiva de los pueblos indígenas y mestizos a



través de la narración oral. Así mismo este trabajo busca generar una iniciativa de relación con la realidad de nuestras comunidades, partiendo del principio que:

(...) además de las dimensiones acústicas del sonido y biológicas humanas, las dimensiones individuales y sociales (e históricas) también son importantes (Zampronha, 2015).

Claro está, esta es una propuesta creativa que no intenta negar ninguna posición establecida y peor aún desvalorizar ningún otro criterio de creación musical que pueda existir. Esta es una idea que trata de dialogar en nuestra realidad. Una idea nada más que eso.



## 2.2 Partitura

# HOMMO MACHINE

Para percusión, electroacústica y acciones físicas del intérprete

Ñawpa pachas inti wañurqan. Chaysi chay wañusqanmanta pichqa puncaw tutayarqan. Chaysi rumikunaqa paypura waqtanakurqan. Chaymantas kay mortero muckakunari, chaymanta kay maraykunapas runakta mikuyta qallarirqan. Llama urqukunari hinataq runakta ñá qatirirqan.<sup>9</sup>

### Instrumentación

---

<sup>9</sup> Traducción: Se cuenta que en los tiempos antiguos murió el sol. La oscuridad duró 5 días. Entonces las piedras se golpearon unas contra otras y los morteros que llaman muchcas, así como los batanes, empezaron a comerse a la gente. De igual manera las llamas comenzaron a seguir a los hombres.



Pista de Audio = Cd.



Triángulo = Tg



Taza = Tz.



Olla de Aluminio = Oll.

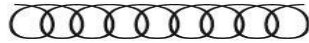


Vasija de barro con pedazos pequeños de carrizo dentro de ella = Vj.

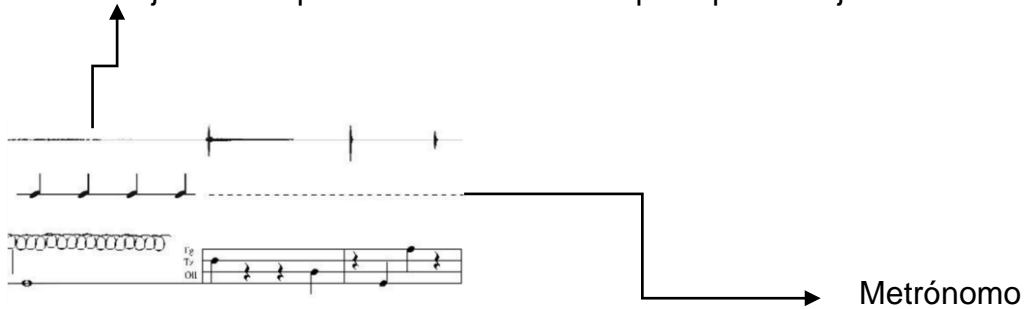


### ***Simbología***

Ir desde el filo de la boca de la vasija hasta su interior, con movimientos circulares de la baqueta.



Señales ejecutadas por el metrónomo en la pista para el ejecutante



continúa

### Acciones físico dramáticas

El director o el intérprete de la obra tienen la posibilidad de incorporar acciones físicas que tengan relación con la historia que se narra.

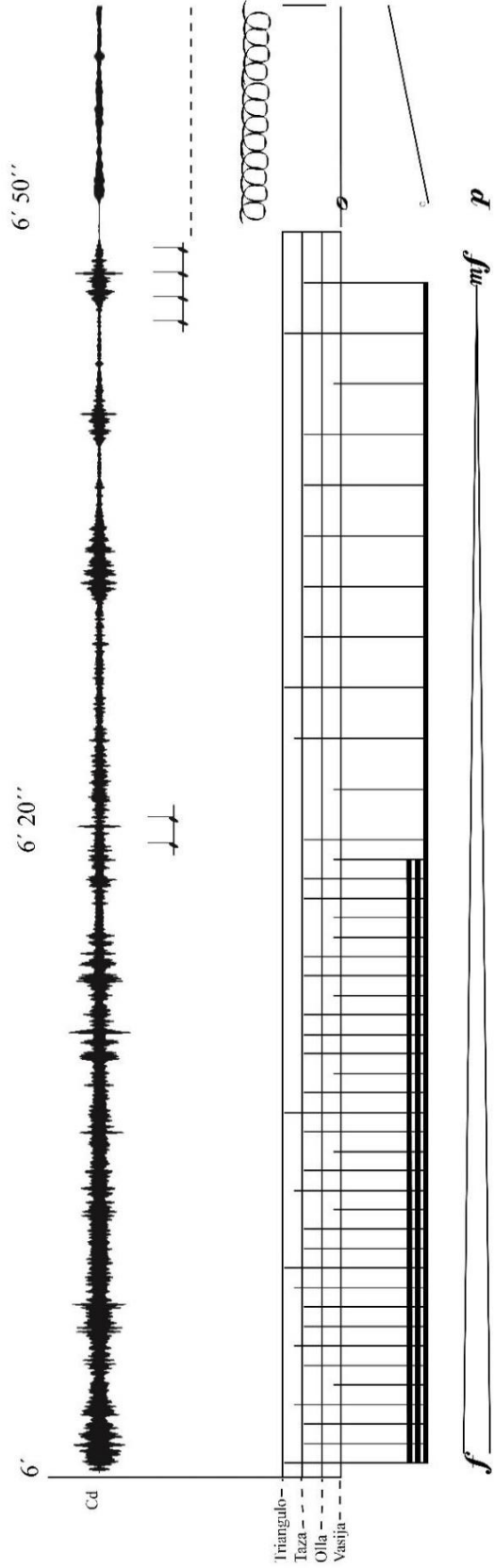


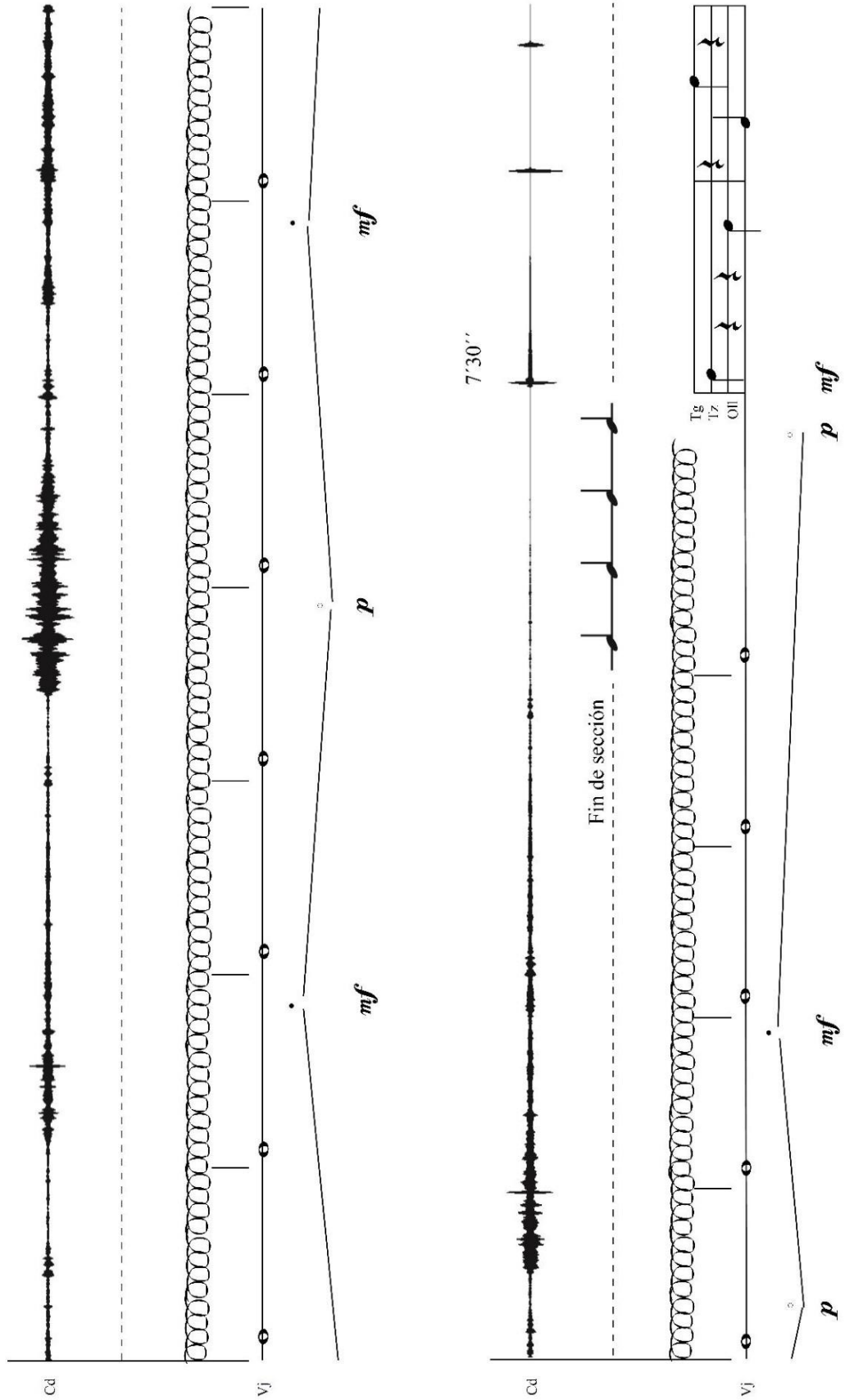
Estas acciones pueden ser en cualquier parte de la obra: en la primera parte (electroacústica sola), en la segunda parte (percusión + electroacústica), o en las 2 partes.



# HOMMO MACHINE

Roberto Moscoso

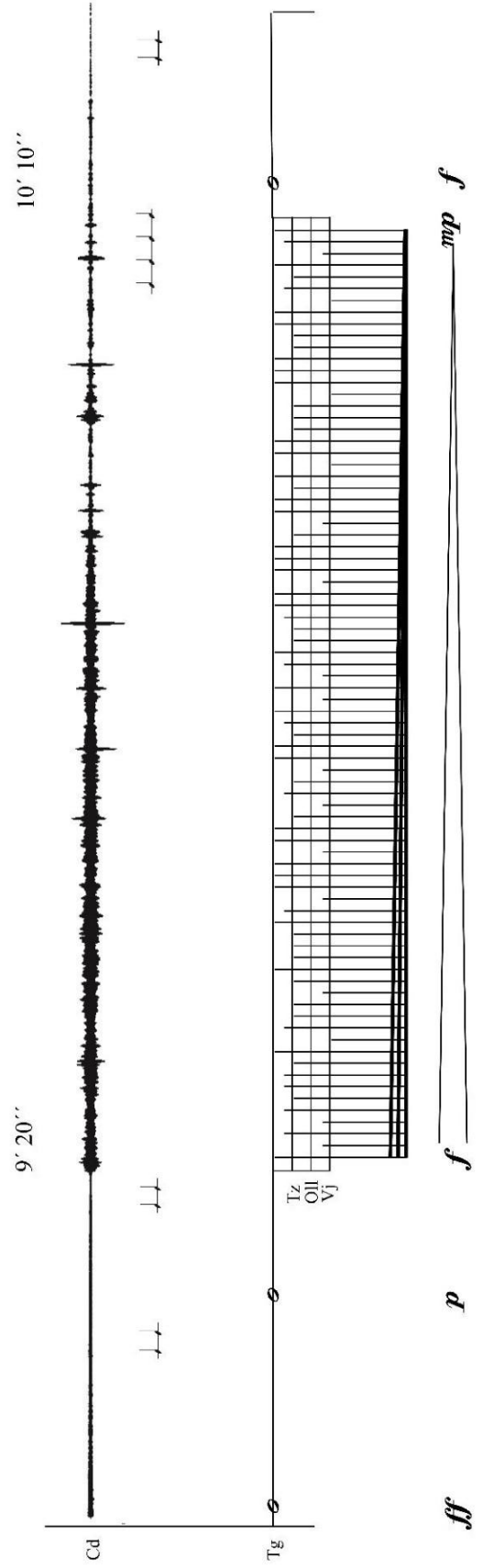
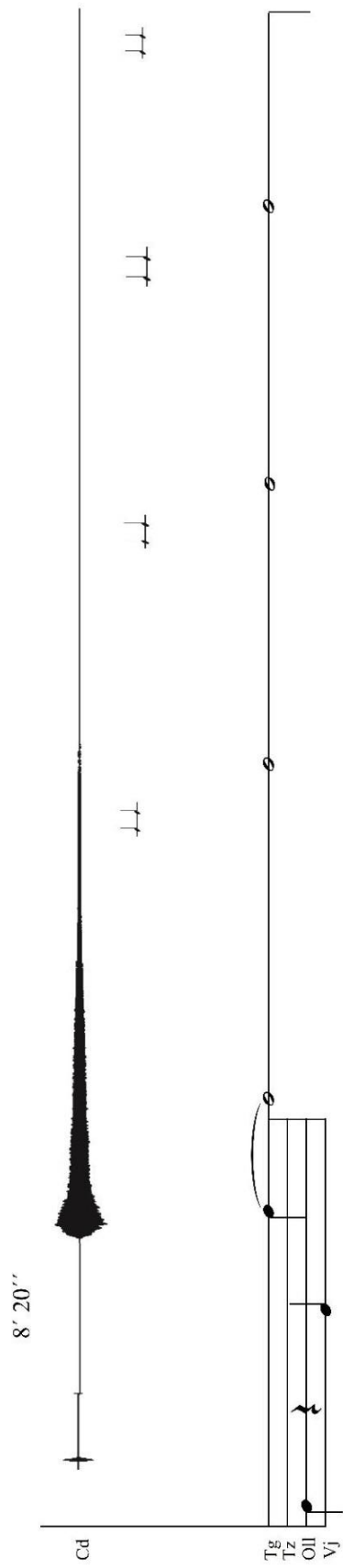


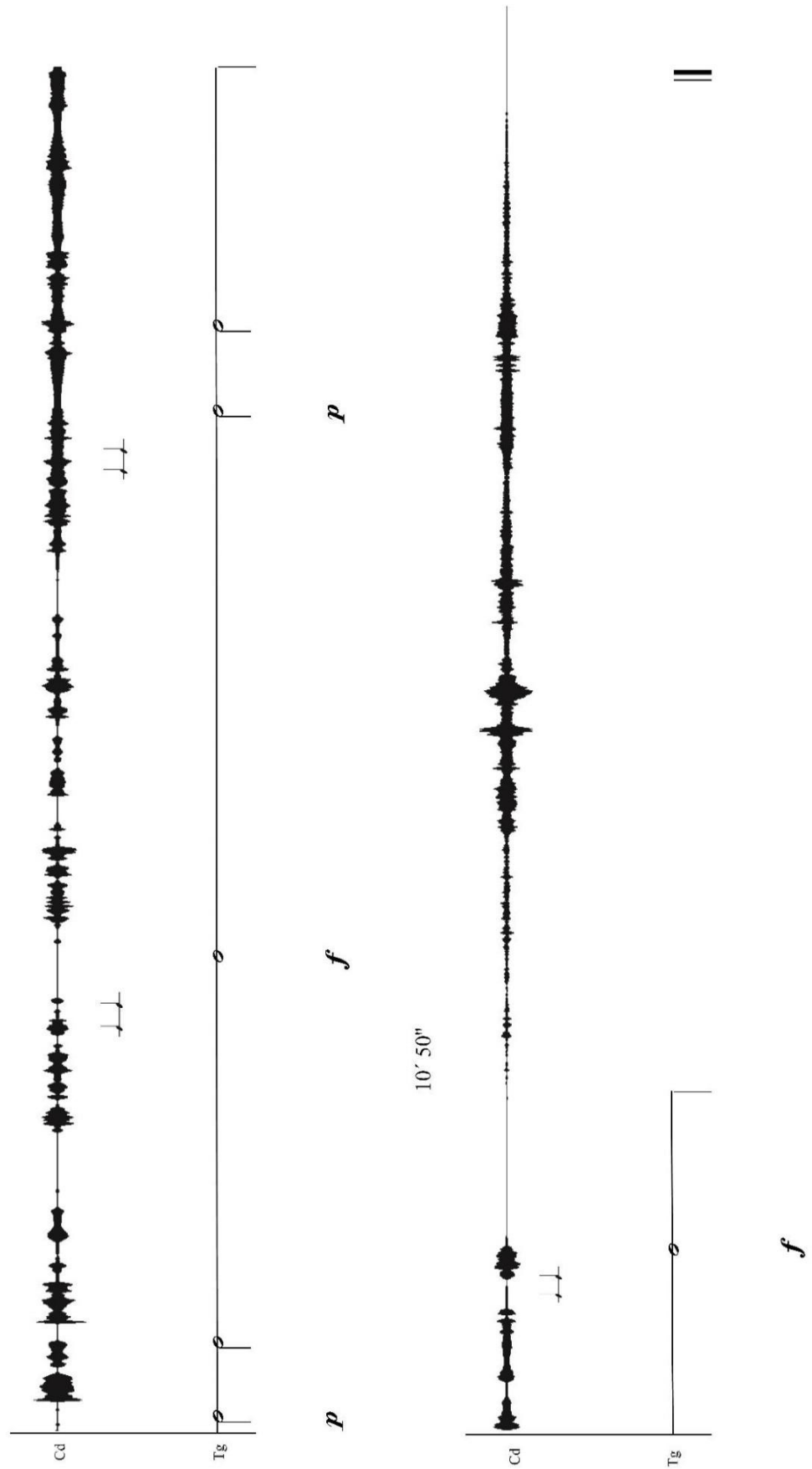






The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a Cello (Cd) part on the left and a string quartet (Tb, Tz, OII, Vj) part on the right, separated by a vertical dashed line. The notation is written on a single vertical staff for each instrument. The Cello part features a series of notes with stems pointing up and down, and some notes have horizontal lines above them. The string quartet part features a series of notes with stems pointing up and down, and some notes have horizontal lines above them. The labels 'Cd', 'Tb', 'Tz', 'OII', and 'Vj' are positioned below their respective staves.







## Capítulo 3: Análisis de la obra

### 3.1 Material

La selección del material está ligada al interés en la sonoridad andina. La narración oral como parte fundamental del proceso de herencia cultural está integrada a la obra. Grabaciones de pingullos y ruku pingullos, generando sonidos sostenidos y otros melódicos forman parte de la primera sección. En la segunda sección de la obra se prefirió la grabación de dos utensilios de cocina: una olla de aluminio y una taza de fierro enlozado, además, una vasija de barro la cual posee en su interior pedazos de carrizo y un triángulo.

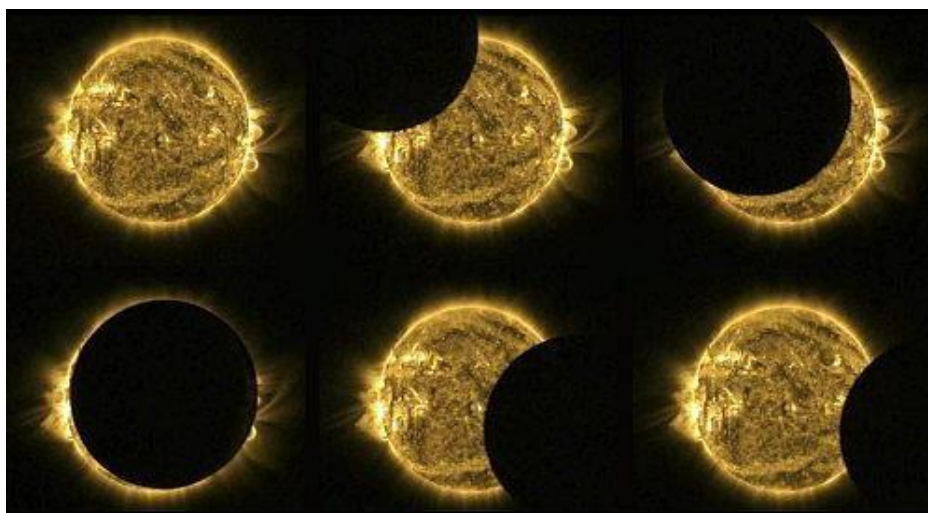
El diseño del lenguaje es impulsado por las necesidades específicas del usuario. El proceso comienza con la elección del material y un análisis personal de su potencial. El lenguaje en sí emerge de este proceso inicial de selección (Sigal, 2014, pág. 19).

La selección de este material pertenece a las características sonoras que poseen cada uno de estos objetos e instrumentos, con relación a la intención estética de la obra. Conocer las características de las sonoridades obtenidas ayudo a tomar decisiones previas al resultado final.

Las formas preconcebidas de trabajo y la toma de decisiones en cada etapa del proceso precompositivo (planeamiento, selección, y grabación de fuentes) ya tamizan los resultados creativos de la pieza. [...] la relación entre lenguaje y el material se vuelve la responsable del diseño y el desarrollo de las ideas musicales a fin de mantener la integridad estilística requerida por el compositor (Sigal, 2014, pág. 19).

Las relaciones espectrales, morfológicas y gestuales fueron tomadas en cuenta al momento de seleccionar el material. Las grabaciones se realizaron enfocando la intención previa del resultado, es decir, al momento de registrar los sonidos de los objetos e instrumentos se direccionó la ejecución de los mismos, para producir sonoridades que permitan relacionarlos y obtener el resultado estético deseado.

Un aspecto importante para la relación del material con la estructura es la forma en que se presenta un eclipse<sup>10</sup>. El bloqueo de luz que este produce es paulatino.



**Imagen 6.** Eclipse. **Fuente:** Astronomía, 2016

Este efecto fue utilizado de forma subjetiva para la producción de la segmentación y duración de cada una de las partes de la segunda sección de la obra.

### **3.2 Lenguaje musical en la composición**

Se generaron estrategias previas a la composición, esto con el propósito de planificar el trabajo. Se pensó, de acuerdo a la intención de la obra, dividirla en

---

<sup>10</sup> Cuando un cuerpo celeste se interpone entre otros dos bloqueando su luz, se produce un eclipse. En la Tierra los tenemos de Sol y de Luna.



dos secciones, las mismas que están delimitadas por la narración de la historia dividida en dos partes.

La primera sección comienza con la narración:

Ñawpa pachas inti wañurqan. Chaysi chay wañusqanmanta pichqa puncaw tutayarqan.

La segunda sección comienza con la narración:

Chaysi rumikunaqa paypura waqtanakurqan. Chaymantas kay mortero muekakunari, chaymanta kay maraykunapas runakta mikuyta qallarirqan. Llama urqukunari hinataq runakta ña qatirirqan.

Los procesos compositivos empleados en la primera sección de la obra se organizaron de tal manera que se genere una sucesión marcada entre

características tímbricas, rítmicas y melódicas. De la siguiente forma:

En la primera parte de la obra, la pista comienza con la voz del narrador, seguido de una sección tímbrica, a la que a su vez le sigue una sección que resalta una característica rítmica, retorna al timbre como elemento principal; posteriormente una sección rítmica que en su parte final se imbrica con la siguiente sección melódica. Desde este punto los elementos combinados se intercalan entre timbre y melodía, estando en la penúltima sección combinadas.



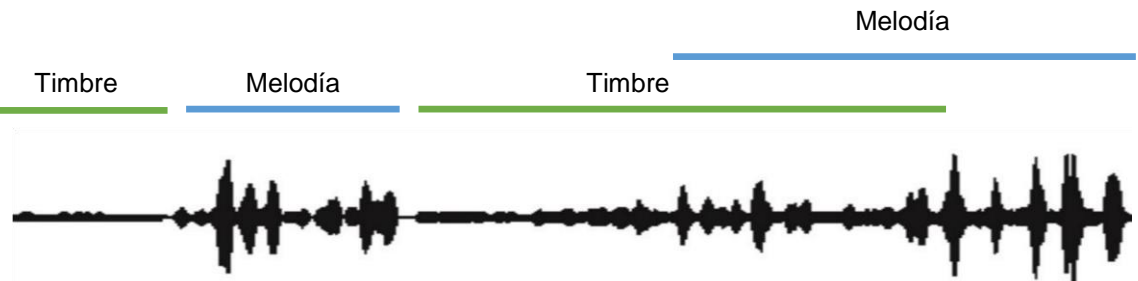
Narrador    Timbre                                  Ritmo                                  Timbre



Ritmo



Melodía



Timbre

Melodía

Timbre

Melodía

Melodía

Timbre





El acto compositivo requiere un desarrollo constante de estrategias que le permiten establecer principios de orden. Estas estrategias, que combinan competencias técnicas con propósitos estéticos, interactúan en varios niveles guiando el proceso creativo y definiendo jerarquías entre los elementos musicales (Sigal, 2014).

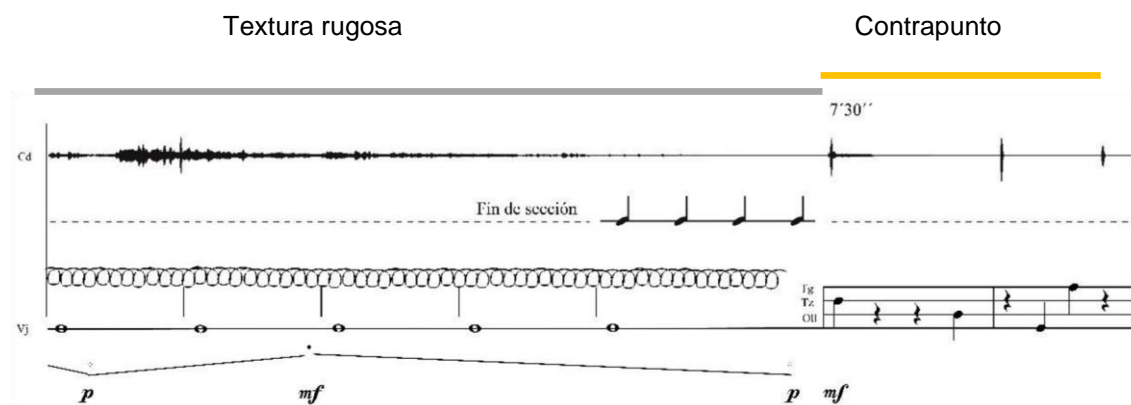
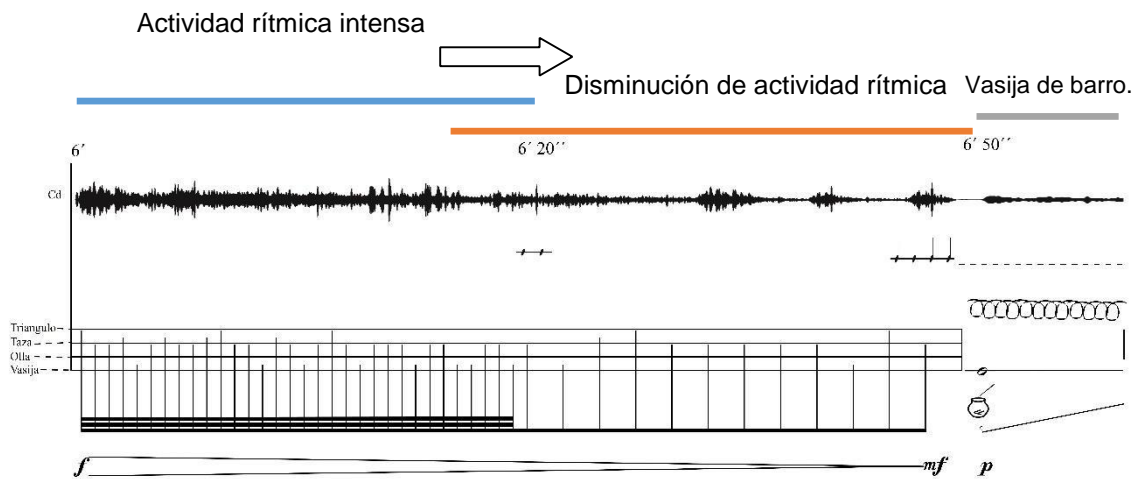
En la segunda sección la estrategia compositiva se organiza de forma en que la energía rítmica inicial se transforma hacia un estado donde, se resalta la cualidad tímbrica de un solo instrumento, en este caso el triángulo. Para realizar este proceso partimos, al igual que en la primera sección, con la voz del narrador; la energía rítmica aparece en la pista de audio acompañada de la ejecución aleatoria de los instrumentos de percusión (olla de aluminio, taza de fierro enlozado, vasija de barro y triángulo). El desarrollo de dicha sección inicia con una exposición rítmica de mayor intensidad, la cual disminuye su actividad paulatinamente hasta llegar a un cambio de textura. El sonido de la vasija de barro se presenta de forma rugosa, intercalando dicha textura con la pista grabada. Acto seguido se escucha, a manera de contrapunto, la ejecución de los instrumentos de percusión combinados con sonidos grabados de los mismos instrumentos (sin modificaciones). Al término de lo anterior, la obra muestra una pausa rítmica, la intención principal es mostrar y combinar las características tímbricas del triángulo con la pista grabada. A continuación, retorna la intensidad rítmica con la misma intención presentada al inicio de la sección, pero con una modificación temporal ya que el material se presenta estirado; después se escucha también la combinación de tímbrica del triángulo con la pista grabada. Por último, se retoma la actividad rítmica con una modificación de espectral. El





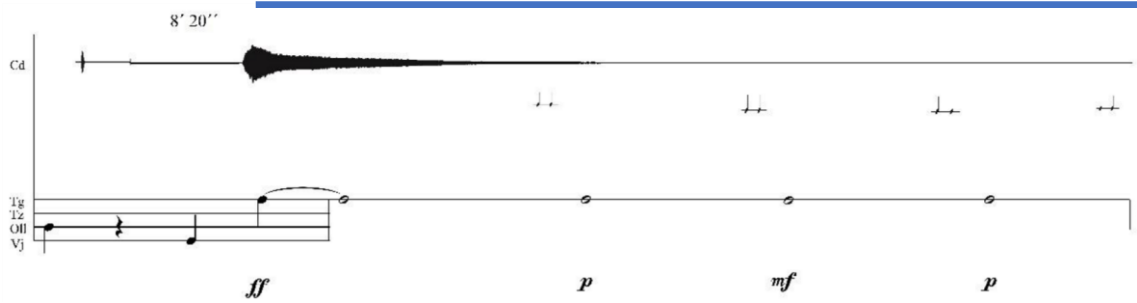
lenguaje musical puede ser comprendido como la relación entre procesos más que como la relación entre elementos individuales (Sigal, 2014, pág. 18).

En los siguientes gráficos se muestra en donde comienza y en donde termina cada sección antes mencionada:

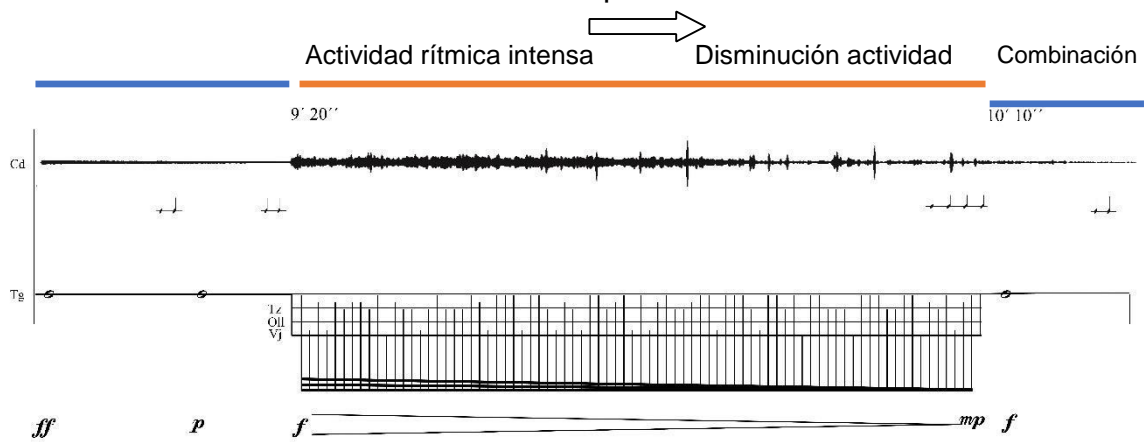




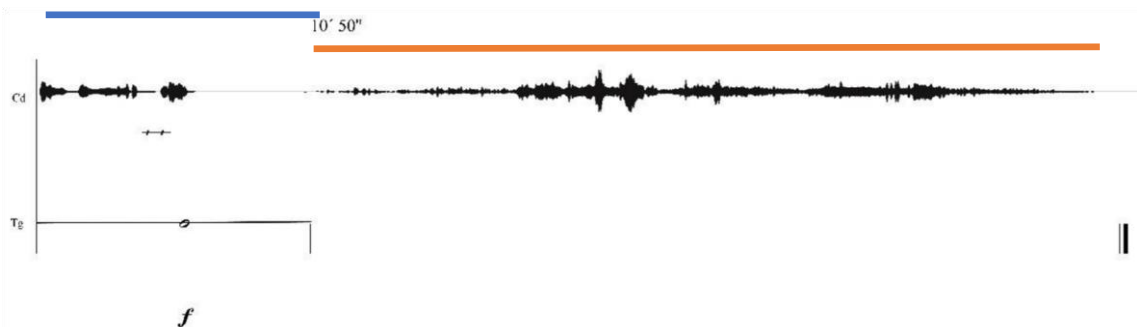
Combinación tímbrica entre triángulo y pista de audio



Variación del material por medio de estiramiento



Tímbrica triángulo pista Variación de actividad rítmico por medio de síntesis granular





La obra fue concebida, con relación a la historia que cuenta el narrador y pensada, no de forma programática pero sí a manera de representación sonora.

Lo que define el lenguaje son los procesos de transformación, las referencias sonoras elegidas estratégicamente y las relaciones internas que controlan el contenido del material sonoro (Sigal, 2014, pág. 18).

El texto traducido que presenta el narrador dice lo siguiente:

Se cuenta que en los tiempos antiguos murió el sol. La oscuridad duro cinco días. Entonces, las piedras se golpearon unas contra otras y los morteros que llaman muchcas, así como los batanes empezaron a comerse a la gente. De igual manera, las llamas comenzaron a perseguir a los hombres.

La primera parte del texto, misma que se presenta antes de la primera sección:

*Se cuenta que en los tiempos antiguos murió el sol. La oscuridad duro cinco días.*

Influyo en la toma de decisiones estéticas para dicha sección. Sonidos largos y melódicos que ayudaran a destacar el timbre de los instrumentos utilizados (pingullos). La segunda parte del texto:

Entonces, las piedras se golpearon unas contra otras y los morteros que llaman muchcas, así como los batanes empezaron a comerse a la gente. De igual manera, las llamas comenzaron a perseguir a los hombres.



Ayudo, esta sección del texto, de manera puntual en la selección de los instrumentos de percusión y en la forma de ejecución de los mismos. Además de influenciar la organización de los procesos del sonido.

La constante transformación y reestructuración de los principios jerárquicos, y la permanente recontextualización de las relaciones, estrategias estructurales y los materiales pueden tanto ampliar como reducir el marco de referencias en el cual la coherencia de las acciones musicales son evaluadas. Por lo tanto el lenguaje no es una herramienta compositiva o un grupo de técnicas sino un conjunto de estrategias para establecer relaciones entre elementos musicales que pueden identificarse como un conjunto de leyes musicales o como un método para adquirir unidad (Sigal, 2014, págs. 18-19).

Por lo antes expuesto, la obra utiliza a la historia como una herramienta para generar contextos sonoros, y re contextualizaciones de los materiales utilizados. Este concepto fue fundamental en la toma de decisiones al momento de ordena los elementos más significativos y los desarrollos estructurales que la pieza tiene.

Claro está, dichas organizaciones forman parte de la subjetividad del compositor. Los resultados sonoros buscan en la primera sección, exponer yuxtaposiciones sonoras levemente imbricadas en varios lugares; en la segunda sección, por medio de un proceso de desaceleración rítmica, un desarrollo sonoro que va desde una actividad rítmica intensa, hasta la exposición tímbrica del triángulo en combinación con la pista de audio.



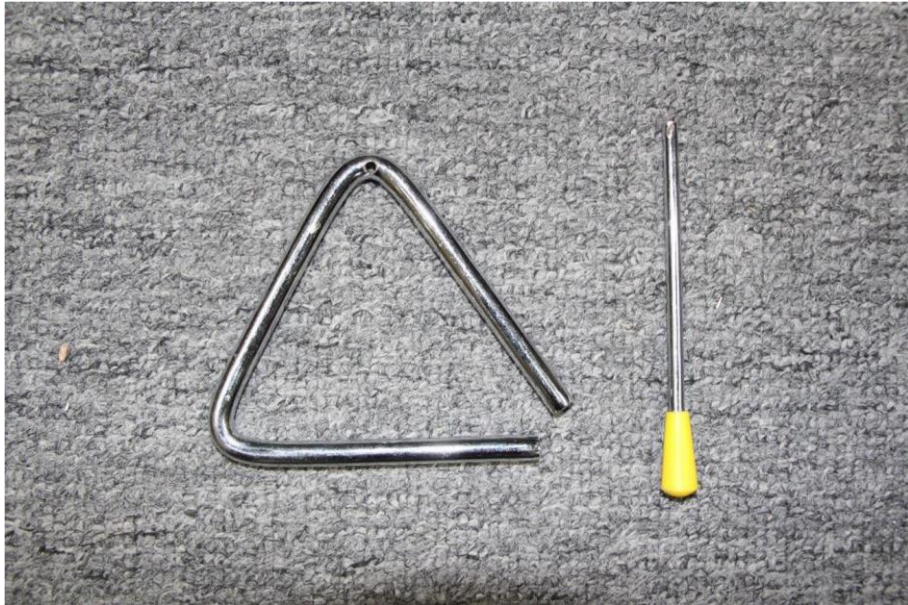
### 3.3 Instrumentos de percusión

Como se mencionó anteriormente, la selección de los instrumentos de percusión estuvo ligada a la narrativa de la obra. Objetos de la vida cotidiana fueron seleccionados, tanto por su imagen física y su cualidad sonora.

La posibilidad rítmica intrínseca a la vasta mayoría de las fuentes percusivas es una restricción compositiva capaz de influenciar la creación de la parte electroacústica. Por lo tanto otras características de algunos instrumentos de percusión como su rango de alturas, sus múltiples posibilidades tímbricas o técnicas de interpretación específicas, se encuentran a disposición del compositor electroacústico para enfatizar los aspectos no rítmicos de los instrumentos seleccionados (Sigal, 2014, pág. 31).

En el caso particular de la pieza, se priorizó la importancia tímbrica y visual de cada uno de los instrumentos elegidos.

Estos instrumentos fueron grabados con micrófonos behringer C-2 en el estudio del compositor. Para estas grabaciones se tomó en cuenta las características acústicas de cada instrumento y la función de material sonoro, que iban a tener dentro de la obra.



**Imagen 7.** Triángulo y baqueta. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2016



**Imagen 8.** Taza de hierro enlozado **Fuente:** Roberto Moscoso, 2016





**Imagen 9.** Olla de aluminio. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2016



**Imagen 10.** Vasija de barro. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2016



**Imagen 11.** Instrumentos varios. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2016



**Imagen 12.** Instrumentos varios 2. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2016





### 3.4 Obra mixta

Esta pieza está considerada como una obra mixta<sup>11</sup>. Dentro de este contexto se busca relacionar la parte instrumental con la parte grabada con el fin de generar unidad en la obra.

El instrumento y el material grabado interactúan en varios niveles. Durante el acto de componer se vuelven parte de un micromundo que se ocupa de relacionarlos en el ámbito de un solo evento musical, pero desde una perspectiva temporal más amplia forman parte de macroredes a partir de las que se diseña la estructura (Sigal, 2014, pág. 25).

Anteriormente se mostraron y explicaron algunas secciones en las que se da cuenta de cómo el material se relaciona entre la parte acústica y la parte grabada. La prioridad del compositor en la obra fue la de combinar los instrumentos grabados con la pista grabada, por medio de leves modificaciones de los materiales sonoros seleccionados, utilizando filtros, procesos de síntesis granular y estiramientos que no afecten la posibilidad de reconocerlos.

Si consideramos la música acusmática como un proceso que relaciona muchos entes acústicos distintos en un único entorno sonoro coherente, la tarea principal del compositor es la de diseñar un entorno inclusivo sin destruir su identidad sonora individual (Sigal, 2014, pág. 59).

---

<sup>11</sup> Música que utiliza medios acústicos y electrónicos para desarrollarse.



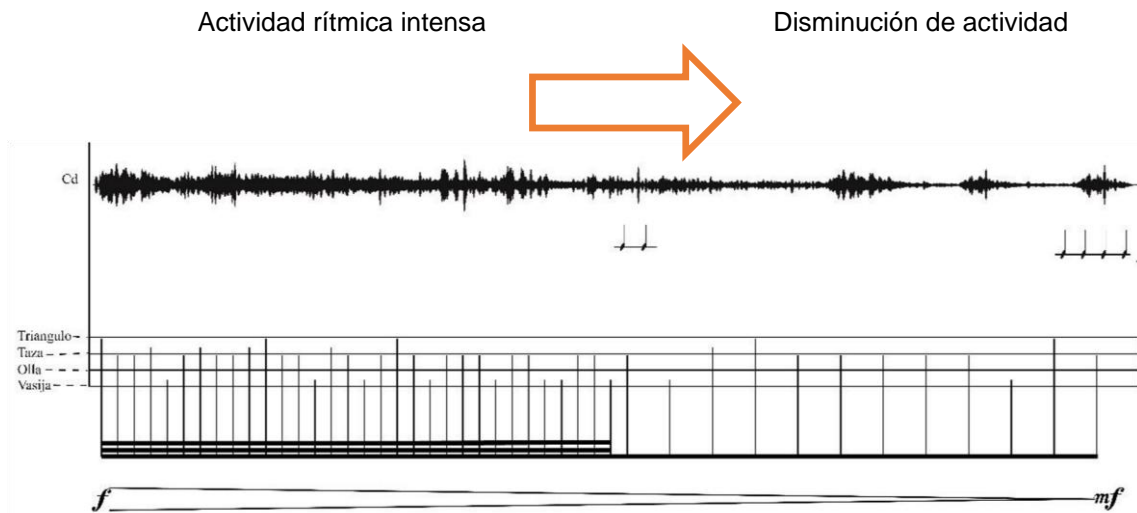
La tecnología empleada para generar la pista de audio que acompaña la ejecución del instrumentista se utilizó como herramienta técnica para generar el resultado estético deseado, nunca este recurso fue utilizado como el fin mismo de la obra. Creemos que la tecnología es una herramienta potente para la generación de propuestas sonoras, pero, creemos de igual forma que la misma no debe convertirse en la finalidad estética.

Las relaciones entre sonidos grabados y sonidos ejecutados en vivo, se lograron con ensayo y error. Claro está que el resultado, en el momento de la ejecución de la obra depende no solo de la intervención del instrumentista, sino también de la calidad de los recursos que se posea para mostrar el resultado. (Amplificación, micrófonos, cables, etc.)

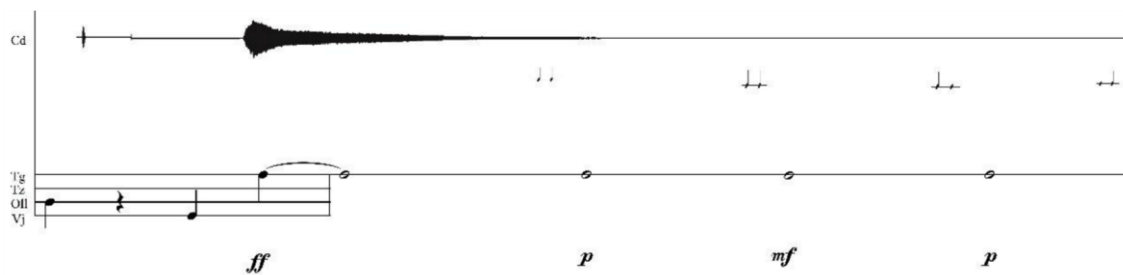
### **3.5 Discurso y sentido**

Al hablar de discurso y sentido, términos tomados de la lingüística, damos ya la idea de que la obra posee una intencionalidad, en este caso la presencia de elementos sonoros y estructurales, que permiten identificar un inicio y una clausura de las ideas musicales.

El discurso musical puede entenderse como la manera en la que fluyen y funcionan los elementos musicales en tanto evidencia de sus relaciones y roles dentro de la red particular o jerarquía de una pieza (Sigal, 2014).



Baja actividad rítmica. Combinación de timbre de la pista de audio y el triángulo

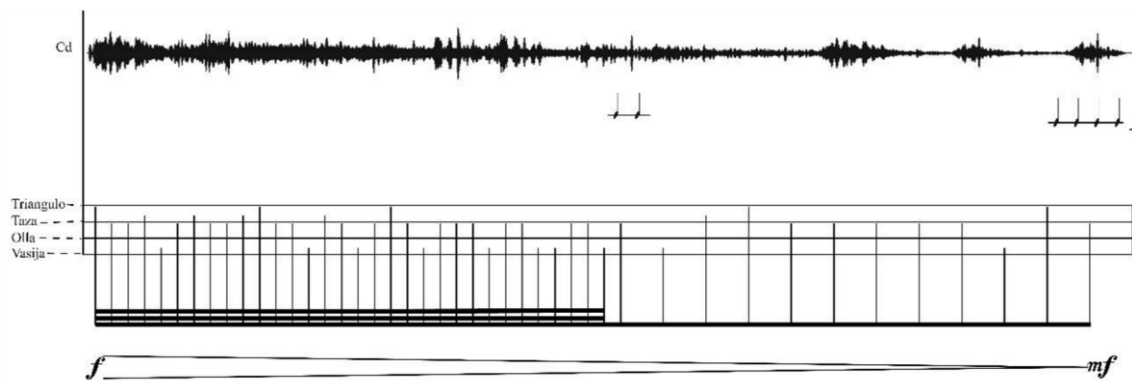


Los materiales sonoros son expuestos en diferentes momentos de la obra. Esto se lo realiza con menores o mayores modificaciones espectro-morfológicas, con el fin de aportar estéticamente a la sonoridad y generar variedad cuando se emplean los mismos materiales, si es que estos son utilizados más de una vez.



Las características internas del material son constantemente enfatizadas, reducidas, prolongadas, acortadas y mezcladas con otras. Esta manipulación no es evidente sin la posibilidad de comparar e identificar las variables que cambian (Sigal, 2014, pág. 51).

Primera parte. Intensidad rítmica intensa



Modificación espectro/morfológica de la actividad rítmica



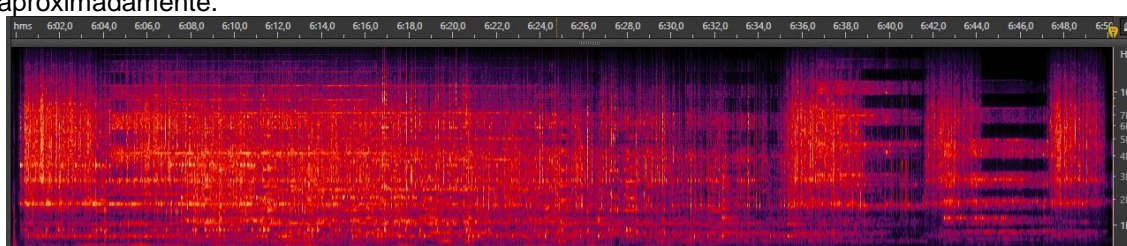
La sección final presentada en la obra, es la modificación, por medio de síntesis granular<sup>12</sup>, de la primera parte expuesta en la segunda sección, la misma que muestra una actividad rítmica con bastante intensidad. Dicha modificación muestra rasgos claros de la mencionada actividad rítmica y al mismo tiempo, plantea una sensación de clausura al disminuir su intensidad rítmica y dinámica.

<sup>12</sup> Se utilizó el programa GnuLab para realizar las modificaciones



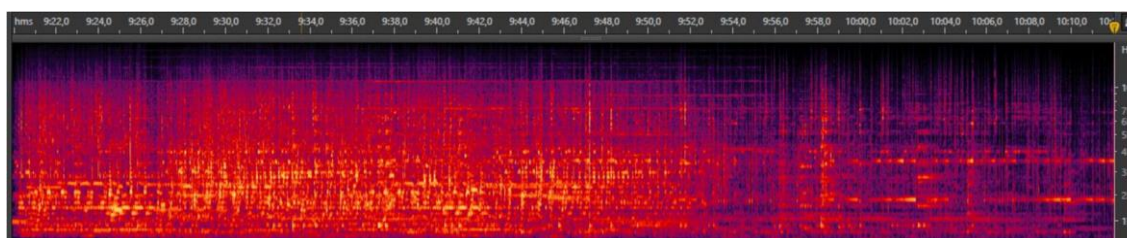
Un proceso de transformación controlado en cualquier campo generará una evolución del material musical hacia un determinado objetivo. Así, las ideas pueden vincularse y un discurso musical puede ser establecido (Sigal, 2014, pág. 52).

Desde 6'00'' acumulación de energía rítmica que va disminuyendo hasta 6'50'' aproximadamente.



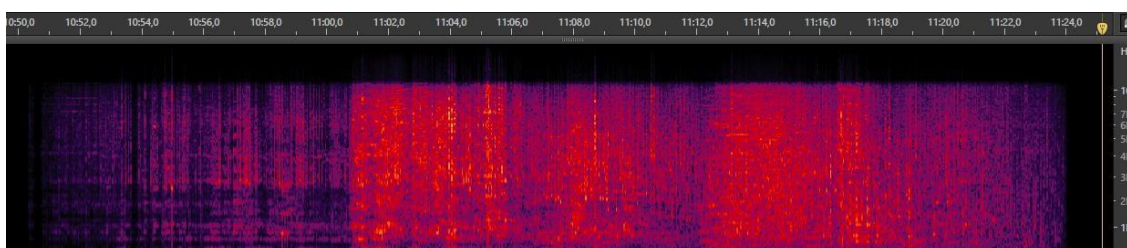
**Imagen 13.** Espectrograma 1. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2015

1ra Variación material. Desde 9'20'' hasta 10'10'' aproximadamente



**Imagen 14.** Espectrograma 2. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2015

2da Variación del material. Desde 10'50'' hasta 11'24'' final de la obra.



**Imagen 15.** Espectrograma 3. **Fuente:** Roberto Moscoso, 2015



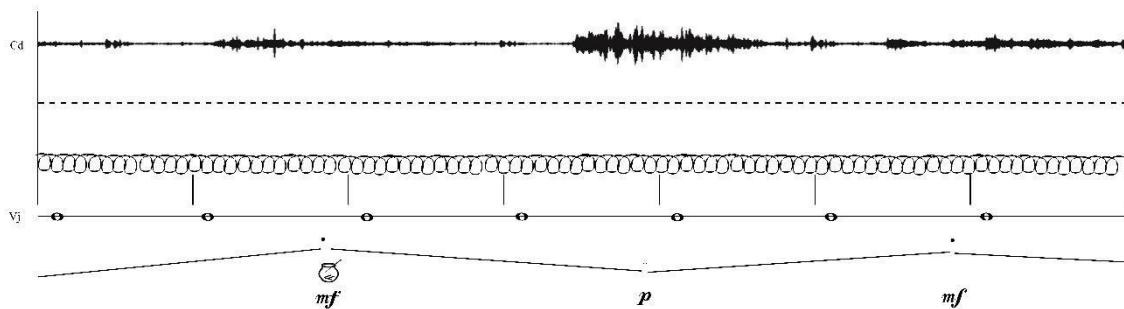
Al momento de generar relaciones de sentido y discurso entre la parte ejecutada en vivo y la pista grabada, se tomaron en cuenta las posibilidades sonoras de los instrumentos, las grabaciones de los mismos y la generación de materiales modificados que fueran posibles relacionar entre sí.

En una pieza para medios mixtos, las ideas surgen del significado asociado a los sonidos individuales, y a la relación entre los elementos musicales y el comportamiento de la parte electrónica (Sigal, 2014, pág.

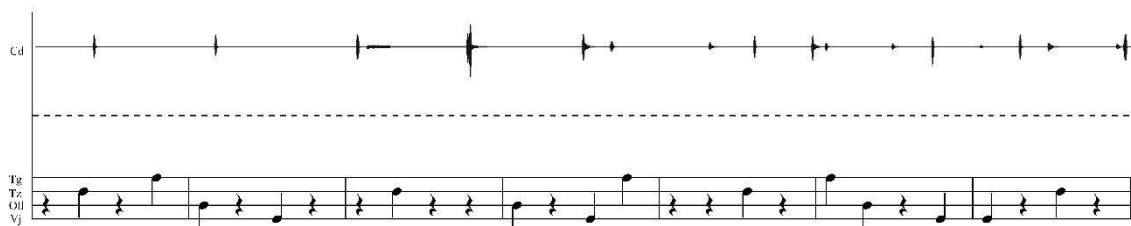
51).

En las siguientes secciones de la obra, las acciones del instrumentista tienen la intención de mezclarse con la pista grabada:

El instrumentista genera por medio de la ejecución de la vasija de barro la sonoridad generada por la grabación.



El instrumentista genera contrapunto con la pista grabada y la ejecución de los instrumentos de percusión





### 3.6 Segmentación

La obra fue concebida con una idea previa de organización, es decir, el compositor planteó una forma de organizar el sonido en una etapa precompositiva, misma que afectaría al resultado estético final. Decisiones subjetivas de organización fueron de fundamental ayuda para conseguir el objetivo final de la pieza

La segmentación podría entonces describirse como el conjunto de decisiones tomadas para definir elementos del material musical con una idea particular. Cuando se transforma o desarrolla algún elemento ciertas variables son identificadas y resaltadas para poder identificar la idea musical y el segmento contenido gracias a su propia evolución a lo largo de la pieza (Sigal, 2014, pág. 82).

Un ejemplo concreto de este aspecto de organización, es el temporal. En la segunda sección de la obra, como ya mencionamos anteriormente, el objetivo principal es pasar de una acumulación de energía rítmica a un momento de reposo rítmico, en conjunto con la combinación tímbrica entre instrumento y pista grabada. Uno de los recursos para lograr este objetivo fue planteado desde el punto de vista temporal. La duración en segundos y la disminución de la energía rítmica mantienen una relación en la pista grabada y la ejecución.

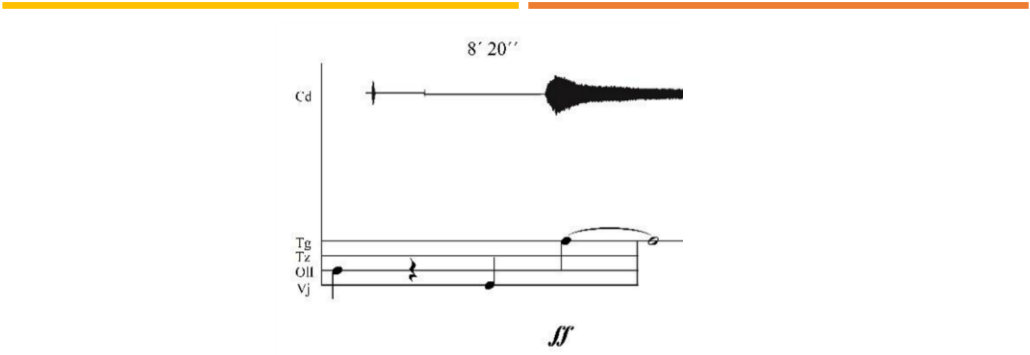






4

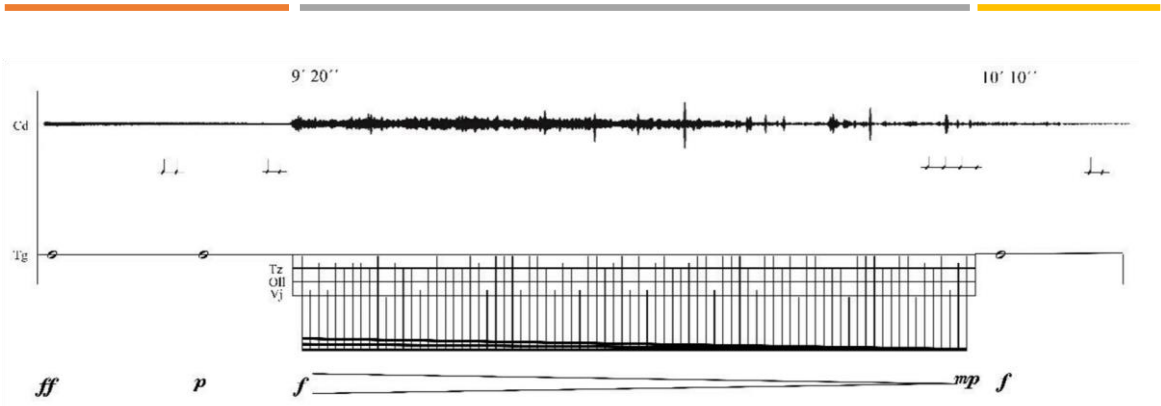
5



5

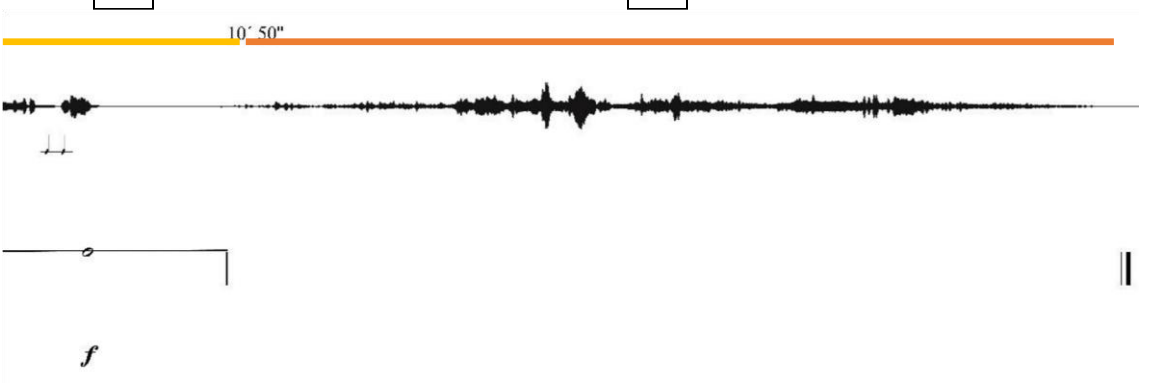
6

7



7

8





En este caso la segmentación fue utilizada con fines pre-compositivos. Este proceso no es estricto dentro de su forma, ayudó al compositor a tomar decisiones que permitieron la organización del sonido, planteando límites al desarrollo de cada sección de la obra.

Dentro de la composición musical, en diversos casos la estructura tiene la forma de una exteriorización de un concepto que el compositor ya tiene (Zampronha, 2015).

### **3.7 Forma**

Al hablar o referirnos al término “forma”, básicamente tomado de una perspectiva visual de las cosas, en el ámbito música existe la tendencia de entender este término como las segmentaciones que la obra posee, por ejemplo: en la música clásica europea, la idea de forma parte de la concepción de las fórmulas establecidas para la composición musical, tales son los casos de una obra bipartita A-B, tripartita A-B-A, rondó A-B-A-C-A-D... o la forma sonata, la cual tiene una secuencia determina para la exposición y desarrollo de melodía y armonía.

En la actualidad existen distintas maneras de entender a la forma como algo estático y predestinado a construirse de tal o cual modo, para la construcción de esta obra preferimos guiarnos por conceptos de forma, más allegados a nuestra realidad y a nuestros días.



Sintácticamente, la forma musical es la consecuencia de la disposición y las relaciones dinámicas de los materiales en el espacio y en el tiempo (Belinche, 2006, pág. 99).

Partiendo de lo anteriormente dicho podría decirse que: en la obra lo que marca la forma son las relaciones del desarrollo de los elementos sonoros, la utilización de diferentes combinaciones de los elementos musicales en cada una de las segmentaciones anteriormente mencionadas. Por ejemplo: el cambio de intensidad rítmica entre las secciones 1, 2, 3. Este cambio es notable y lo consideramos un desarrollo de la forma interna de la obra.

La forma es un sistema de conexiones, no de materiales aislados.

(Belinche, 2006, pág. 104).

Por otro lado consideramos que la forma es también, el resultado de una idea pre-compositiva, la misma que se moldea en el transcurso de la creación y también de la ejecución de la obra en sí misma.

Además la forma, es el resultado de varios factores no solamente audibles, sino también culturales y que tienen injerencia en el momento de la escucha. Por ejemplo: todos los conceptos establecidos que tenemos para determinar si una acción nos es familiar o no, la manera en la que escuchamos música también determina la condición que nuestra atención le presta a tal o cual desarrollo sonoro. Esto también podría significar que si la persona que escucha una obra de la cual no posee ninguna referencia sonora y/o estructural, pueda parecerle



completamente ajena y carente de sentido, lo cual no va en desmedro del trabajo de construcción que haya tenido el compositor al momento de concebir la obra.

A lo que nos referimos específicamente es a que la forma de una obra no existe *per se* sino que es el conjunto de correspondencias de materiales sonoros y culturales.

Por lo tanto, además de las dimensiones acústicas del sonido y biológicas humanas, las dimensiones individuales y sociales (e históricas) también son importantes (Zampronha, 2015).

A nuestro entender, el resultado de las relaciones entre la sintaxis sonora, además del bagaje cultural que posea el oyente, contribuyen al entendimiento de la forma de la obra.

### **3.8 Macroestructura**

La obra posee dos grandes secciones estructurales, divididas por la narración en quichua de la historia. Estas secciones poseen en sí mismas un desarrollo estructural que las diferencia, al mismo tiempo que las relaciona una con la otra. Relaciones de tipo rítmico, tímbrico, de alturas son los condicionantes fundamentales para que dichas secciones se desarrollen individualmente.

Las frases y secciones de una pieza tienen un sentido estructural que puede identificarse dentro de un período de tiempo mayor. Sin embargo,



solo pueden reconocerse como tales cuando han terminado y adquirido un sentido dentro de un contexto (Sigal, 2014, pág. 75).

### **3.9 Microestructura**

Dentro de la obra los cambios internos más significativos, tales como: en la primera gran sección estructural, las novedades que se producen al pasar de una parte de gran energía rítmica a una parte en donde el timbre del instrumento se convierte en el protagonista de la atención del escucha, representan eventos los cuales pueden considerarse como lugares que identifican las micro estructuras que conforman la pieza. Lo mismo sucede con la segunda gran sección.

Los eventos y sonidos-reconocidos como los más importantes- tienen una función estructural que puede identificarse dentro de un período más corto de tiempo. Esto crea una jerarquía predefinida que puede aplicarse para tomar decisiones musicales (Sigal, 2014, pág. 75).

### **3.10 Reflexiones sobre la propuesta musical**

Además de presentar el anterior análisis, es necesario hacer una reflexión de la propuesta musical planteada.

Las propuestas musicales “nuevas” no deben ser juzgadas desde la simplicidad de lo novedoso que puedan sonar, o por cuanta tecnología fue usada en su creación, creemos pertinente que dichas propuestas deben atravesar un proceso de socialización, reflexión, crítica, realimentación de criterios; así mismo dichas



propuestas deben ser, a criterio propio, expuestas dentro un contexto en donde se puedan realizar todas las actividades antes mencionadas.

La música como realidad práctica, su relación con el contexto cultural y los efectos que produce en los oyentes son más importantes de lo que antes se pensaba, hasta el punto de poder guiar y hasta condicionar la práctica de la composición musical (Zampronha, 2015).

Al pensar en la composición musical como objetivo final de la expresión artística, estamos limitándonos a entender al fenómeno sonoro-musical como algo aislado de la sociedad en la que vivimos. Si partimos y aceptamos la idea de relación música-cultura, no se puede dejar de pensar que dicha relación genera conflictos al momento de crear, ejecutar o escuchar una pieza sonoro-musical; a nuestro entender la vinculación que dicha pieza, en los ámbitos de experimentación, debate, difusión, etc. están relacionados al resultado final de la misma.

El valor del objeto musical no está en sí mismo sino en la relación entre el oyente (como miembro de una cultura) y el objeto (Zampronha, 2015).

La estructura social en la que vivimos, muchas veces no deja espacios para que las propuestas se puedan difundir; las personas, en su gran mayoría entiende a la música como algo que es “lindo” o “agradable” al oído, dejando de lado todo lo que no pertenezca a esa condición. Se nota claramente y de manera insistente, la imposición de una sola forma de escuchar la música (la de los medios de comunicación) dejando de lado la posibilidad de entender en muchos de los casos



nuestra propia cultura. En este sentido, hay que concebir a la música como algo que también genera juicios y prejuicios alrededor de las sociedades, y puede hacer que las mismas se miren a sí mismas o se miren en comparación con otras que consideran “mejores” o “más desarrolladas”.

Si comparamos dos culturas distintas podemos observar enormes diferencias en el modo de escuchar música. El concepto de nota no es uniforme entre diferentes culturas y el de afinación mucho menos (Zampronha, 2015).

### **3.11 Reflexiones sobre escuchar**

Las condiciones en la que la mayoría de las personas escuchan música, están sujetas a lo que proponen las grandes industrias del entretenimiento y, condicionados a estas industrias, están los medios de comunicación. Hemos llegado a un punto en el que la modernidad no exige, a sus consumidores, el menor esfuerzo por analizar la información que esta les brinda. Por el contrario ha concentrado las fuentes de investigación para que solucionen los problemas de la vida cotidiana, sin que estos representen un gran desafío para los consumidores. La forma en como escuchamos música no está alejada de esta realidad, melodías y ritmos generados en serie y sin otra intención que la del consumo por el consumo, son expuestos diariamente en los medios de comunicación, condicionando nuestra forma de escuchar.



Partiendo de los hábitos de escucha (o conceptos) que hemos desarrollado, construimos las unidades mínimas de aquello que escuchamos para que tengamos la impresión (o la ilusión) de que son estas unidades mínimas las que producen nuestros conceptos (Zampronha, 2015).

¿Qué pasa, cuando nos condicionamos a una sola forma de escuchar?, ¿es necesaria una escucha diferente?, ¿tienen los medios de comunicación responsabilidad de generar nuevas formas de escuchar?, ¿tenemos la responsabilidad como sociedad de preguntarnos y debatir sobre nuestras formas de escuchar? Creemos que lo que escuchamos y la forma en que escuchamos son fundamentales para generar colectividades más conscientes de su entorno, también la forma en la que escuchamos construye símbolos que nos identifican o disienten de la realidad de nuestro entorno social. En ese sentido la cimentación e identificación de símbolos (en este caso sonoros) y la forma de como escucharlos es necesaria, entendidos desde una perspectiva donde la cultura es algo vivo y puede desarrollar nuevas propuestas de organización.

Están muy cercanos uno del otro y frecuentemente se solapan. Por esta razón y todavía utilizando una terminología prestada de la lingüística, no se trata solamente de reconocer los significados sino de también construir los significantes (Zampronha, 2015).

Aterrizando sobre el territorio musical, si entendemos a la música como símbolo que posee un significado específico y el mismo no es debatido, analizado o entendido desde varios puntos de vista, podemos caer en un estancamiento. Si





no construimos espacios: desde la pedagogía, la creación, la ejecución, el análisis, en conjunto con las condiciones para que estos generen nuevas formas de entendimiento que nos permitan aprender y aprehender las propuestas sonoras, la responsabilidad de la música en el ámbito social se reduciría a la imitación e irreflexión, dando como resultado un alejamiento de nuestra realidad.

Las unidades mínimas de la música no están establecidas y pueden variar sustancialmente. Es el oyente quien al final las configura o las selecciona en el acto de escuchar la obra, a partir de sus hábitos de escucha (su experiencia, su repertorio, y los valores musicales que más o menos comparte con otros oyentes de su época) en relación a las posibilidades que la obra ofrece (Zampronha, 2015).

Para terminar esta reflexión, lo anteriormente dicho podría subrayar la función de un compositor, como la interacción entre varios niveles de percepción y entendimiento de la información. La creación de la obra, no solamente, es el fin en sí mismo, sino generar estrategias para que la misma posea vinculación con la sociedad, además se debe observar la reacción que posee la propuesta sonora en los lugares que esta es presentada. Así mismo, dicha composición estaría empeñada a generar una forma distinta de escucharla en diferentes contextos.

La inteligibilidad es el punto central, una inteligibilidad que resulta de una práctica de escucha, una práctica que refuerza (por reincidencia), ciertas formas de inteligibilidad más que otras, y termina por construir una especie de hábitos de escucha que nos permite reconocer algo como música (Zampronha, 2015).

### 3.12 Acciones físico dramáticas



**Imagen 16.** Inti Raymi. **Fuente:** El tiempo, 2016

Las acciones físico dramáticas, en este trabajo, son entendidas como un complemento para el discurso de la obra, misma que utiliza elementos sonoros y textos vinculados a la región andina.

En la zona interandina, existen innumerables expresiones de danza, teatro y representación de su cosmovisión. Representaciones como, La Mama Negra (Cotopaxi-Latacunga), Los Danzantes de Pujilí (Cotopaxi-Pujilí), El Pawkar Raymi o Carnaval (Cañar-Cañar), entre muchas otras a nivel general del Ecuador, son festividades que contienen una fuerte y hasta casi inseparable vinculación entre la



representación física de deidades o personajes populares y la sonoridad que se escucha en el momento de la representación.<sup>13</sup>

Para la utilización de este elemento físico hemos recurrido al concepto de “Gesto” que es propuesto por Bertolt Brecht:

Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otras personas o varias

(Brecht, 2004).

Este concepto permitiría que el director de la obra o el intérprete utilicen figuras, formas o movimientos relacionados con el tema de la obra.<sup>14</sup> Estos Gestos quedan a discreción de los realizadores de la obra.

Un hombre que llama a su dios sólo será según nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres (Brecht, 2004).

Las acciones físicas empleadas en esta obra son imágenes que tienen relación con la fiesta del Inti Raymi (fiesta del sol) y sus ceremonias, misma que se realiza en el solsticio de invierno en toda la región andina. La idea principal de este trabajo como ya lo mencionamos anteriormente, es la de diálogo; esto quiere decir, que los elementos de imagen utilizados son tomados de sus contextos

---

<sup>13</sup> Recomendamos, para un mejor entendimiento de esta cosmovisión leer el texto “Cuerpo Festivo” de la etnógrafa Amaranta Pico y el bailarín y coreógrafo Wilson Pico.

<sup>14</sup> Se hace referencia a la indicación en la hoja de ruta de la partitura: “El director o el intérprete de la obra tienen la posibilidad de incorporar acciones físicas que tengan relación con la historia que se narra. Estas acciones pueden ser en cualquier parte de la obra: en la primera parte (electroacústica sola), en la segunda parte (percusión + electroacústica sola), o en las 2 partes.”



originales y puestos en escena como material que ayuda a la construcción y al discurso de la obra. En ningún momento se quiere realizar una representación exacta de la cultura en donde se desarrollan los mismos, pero si creemos que estas representaciones poseen una riqueza cultural, histórica, estética que aporta a los nuevos lenguajes de creación artística.

Solo nos resta aprender de los intérpretes de la fiesta popular. Alejarnos lo más que podamos del concepto que se puso de moda en los años setenta y que todavía vive como tatuaje en las mentes de mucha gente:

“estilización”. Esta tendencia, así como la de folklorizar nuestro acervo, a veces cree “mejorar” lo existente, volviéndolo “espectacular” y buscando el éxito de comercialización. Tampoco se trata de calcar lo que se observa en las fiestas populares. El camino parecer ser indirecto, a propósito no asible y escurridizo. Son materiales que necesitan tiempo y minucioso proceso de trabajo (Pico, 2011).



## Conclusiones

Dentro del ámbito musical, el tema de la colonialidad es un tema que toma tiempo entenderlo, pues el mismo posee varios tipos de análisis y es casi imposible exponer todas las posiciones y sus puntos de vista. Creemos necesario expandir los temas de conversación expuestos anteriormente para generar acercamiento, debate y reflexión sobre este tema.

A continuación se expondrá algunas conclusiones, mismas que solo son un punto de vista, sin olvidarnos que es un tema abierto a discusión y debate.

- La modernidad y todo su modus operandi ha generado grandes impactos sociales en las realidades latinoamericanas. Estos impactos lamentablemente en muchos de los casos han sido planificados y puestos en funcionamiento, con la intención de favorecer a solo a uno de los participantes del proceso, que por lo general es el capital económico sobre el recurso humano. También ha sembrado, de manera indiscriminada, la incapacidad operativa, económica, política, educativa, etc., en los pueblos, para que estos no se desarrollen de forma autónoma y singular. Por otro lado la modernidad forma parte de nuestra realidad contemporánea y creemos un acto estéril enfrentarse a ella negándola, y mucho menos excluyéndonos de los cambios que esta presenta en la cotidianidad, y su relación con los contextos a los que la misma está influenciando.
- El acto pedagógico, creemos pertinente, como impulsor de las capacidades colectivas e individuales, no puede estar desvinculado de sus



contextos y sus realidades locales. Conocer y conocernos ayudará a desarrollar sociedades más justas y equitativas. Por otro lado, una educación que igualmente se cierre a las experiencias de otras culturas, ensimismada en sus contextos, posee iguales o peores consecuencias que una educación neoliberal, en donde prima el valor del capital sobre el valor y función social que posee la educación. Una educación musical pertinente, contextualizada, abierta al diálogo y las experiencias, capaz de dialogar en los diferentes lenguajes sonoros, ayudará a entendernos de mejor manera como sociedad. Relacionarnos con los sonidos de manera en que podamos comprender, no solo el valor del entretenimiento que este pudiera tener, sino también su función social, espiritual, en resumen su función cultural.

- Poseer conciencia que: la música representa muchas de las veces los valores culturales de una sociedad determinada, pero que esta también se ha utilizado como forma de sometimiento de los pueblos, obligados a la estandarización de las formas y expresiones sonoras. Estas estandarizaciones también van de la mano de adjetivaciones, las mismas que han tratado de estratificar a la sonoridad, de forma arbitraria, dando más valor a un tipo de música, sin siquiera conocer los contextos o las relaciones culturales que están poseían con sus lugares de origen, dando como resultado sistemas en los cuales la única salida es el compararse con el otro desde la inferioridad, siendo siempre la propuesta sonora una imitación de las grandes fuerzas industriales que dominan el mercado.



- La industria cultura, como cualquier otra industria, tendrá como finalidad y objetivo la creación de productos y servicios, los cuales sirvan para satisfacer las necesidades de los consumidores. Una industria cultural irracional tiene consecuencias sociales profundas. En nuestra experiencia, en el ámbito de la música, nos permite observar que: de forma indiscriminada se desvaloriza las propuestas musicales locales, haciendo que las personas no se reconozcan a través de la sonoridad que poseen, y cuando se muestra a esa sonoridad como parte de sus realidades, generalmente la reacción común es que la persona que escucha lo encuentre anticuado y falto de valor cultural. De igual manera no creemos en la negación de las industrias culturales existente, la deliberación va en perspectiva de cuanto se reflexiona sobre los impactos que dicha industria produce, sean estos positivos o negativos. En nuestra opinión la seriedad de este asunto pasa por la reflexión de si queremos una industria cultural enajenadora, o una industria cultural que nos muestre como un museo en el cual no se puede tocar ni cambiar nada de lugar, o una industria en la cual se dialogue de manera constante y se muestre una cultura viva sin adjetivaciones y prejuicios.
- Con respecto a la composición consideramos que el desarrollo de la imagen del compositor (como mente creadora e imagen cargada de “genialidad”) ha sido forjada de la mano de la ideología modernizadora. Esta imagen representa el fin mismo de la modernidad. Dicha imagen se desarrolla en una época en donde la monarquía y la iglesia representaban la hegemonía económica y política en Europa. De esta manera también se



ha expuesto la idea de la composición en nuestras latitudes, generando segmentación y en muchos de los casos segregación, desconociendo formas de organización del sonido propias. De igual manera, como lo anteriormente dicho, creemos que la única forma efectiva en que podemos sobrellevar la imposición de una cultura sobre la otra es el diálogo constante entre las características que estas posean. El desarrollo sonoro en la cultura no es un hecho exclusivo de Europa. Las diferentes sociedades alrededor del mundo poseen distintas relaciones con el sonido, estas pueden ser no solamente con la parte físico-acústica, sino también relaciones en múltiples niveles: espirituales, políticas, sociales, etc. La propuesta sonora presentada en este trabajo, de forma muy modesta, no es otra que la de explorar desde la parte creativa la vinculación de conceptos sociales y sonoridades que están presentes en nuestro bagaje cultural, sin ninguna intención de negar o resaltar ninguna de las dos. Realizar una propuesta sonoro-musical en donde puedan dialogar la tecnología y las sonoridades más arraigadas de nuestra cultura, así como el sonido cotidiano de sus utensilios más cercanos.

Creemos necesario que estos temas se desarrollen dentro y fuera de las escuelas, colegios y universidades, sin prejuicio de lo que cada persona pueda reflexionar o aportar al diálogo. Este tema, a nuestro criterio es uno de las deudas históricas y sociales más importantes que posee la educación en nuestra región. Es imposible, desde nuestra perspectiva, pensar el desarrollo social de un pueblo sin que este se mire a sí mismo, sin que se conozcan y reconozcan sus valores, virtudes en su historia y su presente.





## Anexos

### Cd con:

- Pista de cd sola
- Audio completo grabado
- Video de la obra completo



## Referencias bibliográficas

Academia UNIMUSICA. (08 de Abril de 2016). *La ganancia*. Obtenido de Uniusica

Perú: [http://www.unimusicaperu.com/produccion\\_musical\\_ganancia.htm](http://www.unimusicaperu.com/produccion_musical_ganancia.htm)

Adorno, T. (s.f.). *Dialéctica del Iluminismo*.

Aharonián, C. (2002). *Introducción a la Música*. Montevideo: Tacuabé.

Aharonián, C. (2011). La enseñanza de la música en nuestras realidades. *XVII*

*Seminario Latinoamericano de Educación Musical del FLADEM*.

Guatemala.

Astronomía. (08 de Abril de 2016). *Eclipse de sol y luna*. Obtenido de Astronomía:

<http://www.astromia.com/astronomia/eclipsoluna.htm>

Belinche, D. y. (2006). *Apuntes Sobre Apreciación Musical*. Buenos Aires:

EduLP.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Liberduplex.

Canclini, N. G. (20 de mayo de 2015). *Consumidores y Ciudadanos*. Obtenido de

<http://coleccion.educ.ar>:

[http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD18/contenidos/informacion/marco/pdf/canclini\\_introduccion.pdf](http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD18/contenidos/informacion/marco/pdf/canclini_introduccion.pdf)



Canclini, N. G. (16 de mayo de 2015). *El consumismo sirve para pensar*.

Obtenido de <http://www.antropologiasyc-106.com.ar>:  
[http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/33cap5\\_canclini.pdf](http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/33cap5_canclini.pdf)

CC.SS en línea. (08 de Abril de 2016). *El origen de los Incas y su desarrollo histórico*. Obtenido de MISS LISBETH:

<http://misslisbeth2014.blogspot.com/2014/03/el-origen-de-los-incas-y-sudesarrollo.html>

Det kongelige bibliotek. (08 de Abril de 2016). *Nueva crónica y buen gobierno*.

Obtenido de Kb:

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/docs/adorno/1979/art15.htm>

Dussel, E. (1994). *El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz: PLURAL.

Dussel, E. (1995). *Introducción a la Filosofía de la Liberación*. Bogotá: Nueva América.

Dussel, E. (25 de mayo de 2015). *Cátedra de pensamiento crítico capítulo 8*.

Obtenido de [www.youtube.com](http://www.youtube.com):  
<https://www.youtube.com/watch?v=n9coU0XVIVU>

Edgar Morin, T. W. (1967). *La Industria Cultural*. Buenos Aires: Galerna.



El tiempo. (08 de Abril de 2016). *La fiesta del Inti Raymi hoy llega a su cumbre.*

Obtenido de El Tiempo:

<http://www.eltiempo.com.ec/noticiascuenca/163769-la-fiesta-del-inti-raymi-hoy-llega-a-su-cumbre/>

García, L. (1999). *Historia de las misiones en la amazonía ecuatoriana.* Quito:

Abya-Yala.

Godoy, M. (20 de abril de 2015). *Breve Historia de la música en el Ecuador.*

Obtenido de <http://www.scielo.cl>:

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-)

[27902011000100009](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100009)

Habermas, J. (1989). *El discurso de la Filosofía de la Modernidad.* Madrid:

Tauros.

Hegel, G. (2001). *The Philosophy of History* . Kitchener: Batoche Books.

Horkeimer, & M. Y Adorno, T. W. (20 de enero de 2015). *Dialéctica del*

*Iluminismo.* Obtenido de <http://www.ddooss.org>:

[http://www.ddooss.org/articulos/textos/dialectica\\_iluminismo.pdf](http://www.ddooss.org/articulos/textos/dialectica_iluminismo.pdf)

<http://www.astromia.com>. (25 de abril de 2016). Obtenido de

<http://www.astromia.com/astrologia/eclipsoluna.htm>

*Las Leyes de Indias.* (1889). Madrid: Establecimiento tipográfico de Pedro

Núñez .



Maiguashca, M. (15 de mayo de 2015). *El quehacer Estético, Mi quehacer Estético*. Obtenido de [www.maiguashca.de](http://www.maiguashca.de):  
<http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-quehacerestetico.pdf>

Memoria chilena. (08 de Abril de 2016). <http://www.memoriachilena.cl>. Obtenido de Guamán Poma de ayala: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3printer-93105.html>

Moreno, S. L. (17 de Abril de 2015). *La música autóctona*. Obtenido de [www.ecuadorconmúsica.com](http://www.ecuadorconmúsica.com):  
[http://www.ecuadorconmusica.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=287&Itemid=1100](http://www.ecuadorconmusica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=287&Itemid=1100)

Moscoso, R. (s.f.). *Fotos instrumentos de percusión*. Cuenca.

Palacios, F. (2012). iablo-humas y Sanjuanés en Cayambe. *El Diablo Ocioso*, 29-40.

Pico, A. y. (2011). *Cuerpo Festivo: Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador*. Quito: Mantis.

Primera constitución del Ecuador. (1830). Riobamba.

Prudencio, C. (2011). Desafíos actuales ante el Colonialismo.

*Música/Musicología y Colonialismo* (págs. 17-23). Montevideo: Biblioteca Digital CDM.



Prudencio, C. (2013). Sobre temas como sonoridades otras, lo musical en disputa o lo orquestal como enunciado. (O. Salvaje, Entrevistador)

Secretaría de cultura, recreación y deporte. (08 de Abril de 2016). *¿Debe juntarse la música clásica y la popular?* . Obtenido de Cultura recreacion y deporte: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/en/node/5990>

Sigal, R. (2014). *Estrategias Compositivas en la Música Electroacústica: Generacion de materiales y creación de un lenguaje musical eficaz*.  
Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Stevenson, R. (1963). *La música en Quito*.  
Suárez, F. G. (1901). *Historia general de la República del Ecuador Tomo Sexto*.  
Quito: Imprenta del Clero.

Suárez, F. G. (1922). *Estudio histórico sobre los Cañaris*. Azuay.

Tylor, G. (2008). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.

Vega, C. (15 de abril de 2015). *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos*.  
Obtenido de [www.tagg.org](http://www.tagg.org): <http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>

Zampronha, E. (17 de mayo de 2015). *Música e inteligibilidad*. Obtenido de [www.academia.edu](http://www.academia.edu):  
[https://www.academia.edu/5478805/M%C3%BAsica\\_e\\_Inteligibilidad](https://www.academia.edu/5478805/M%C3%BAsica_e_Inteligibilidad)