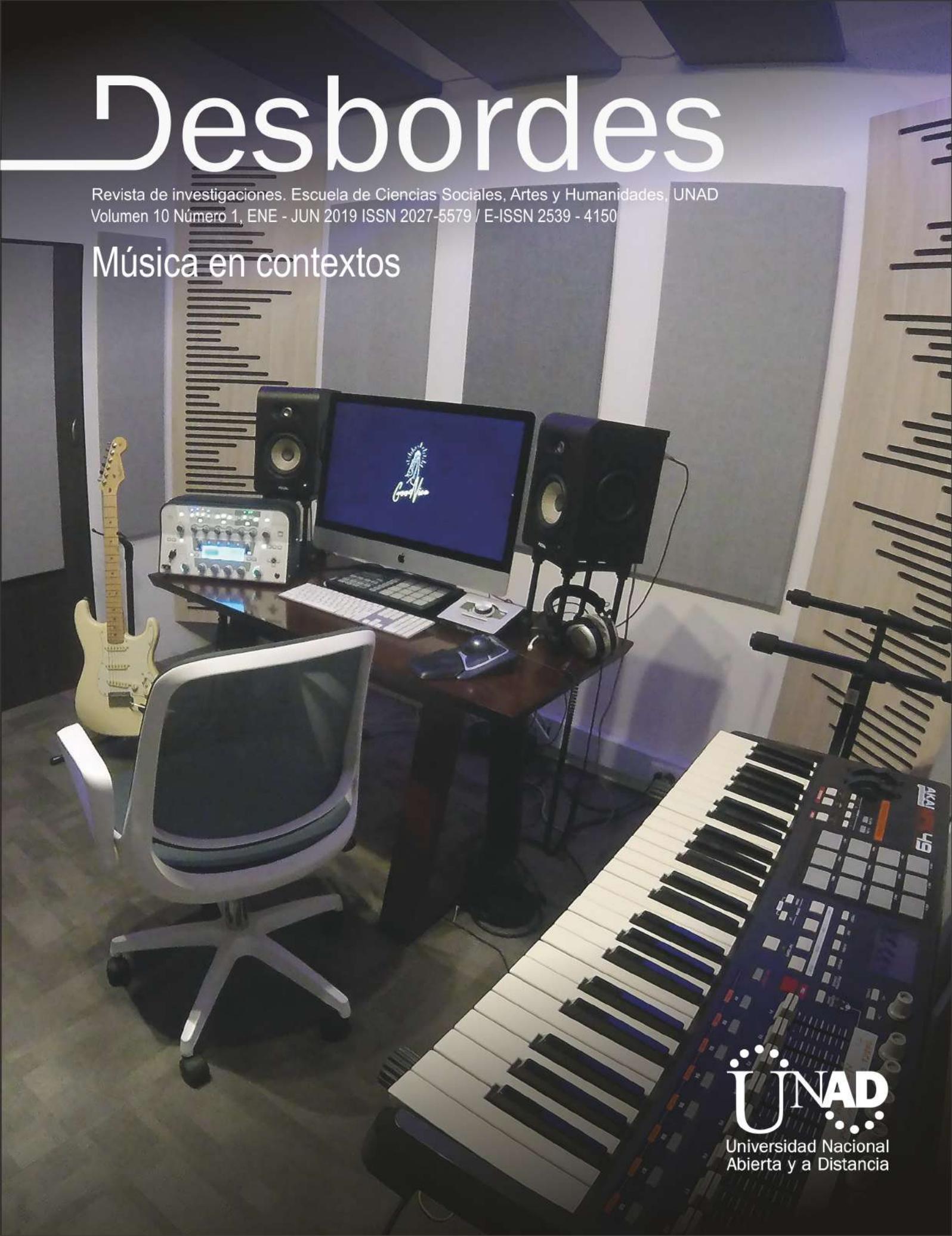


Desbordes

Revista de investigaciones. Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, UNAD
Volumen 10 Número 1, ENE - JUN 2019 ISSN 2027-5579 / E-ISSN 2539 - 4150

Música en contextos



DESBORDES - Revista de
Investigaciones
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

UNAD
ISSN: 2027-5579
E-ISSN: 2539-4150
VOLUMEN 10 • No. 1 • ENERO - JUNIO • 2019

JAIME ALBERTO LEAL AFANADOR
Rector

CONSTANZA ABADÍA GARCÍA
Vicerrectora Académica y de Investigación.

VIVIANA VARGAS GALINDO
Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y
Humanidades – ECSAH.

CANJE Y SUSCRIPCIONES
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades
Universidad Nacional Abierta y a Distancia -UNAD
Calle 14 Sur No. 14-23, 4o .piso, Bogotá, D.C. Colombia
PBX: 34437700 extensión 1532
E-mail: revista.desbordes@unad.edu.co



DERECHOS RESERVADOS
Desbordes autoriza la reproducción parcial o total de
los artículos siempre y cuando se cite la fuente: autor,
título del artículo, nombre de la revista y número. En
caso de requerir copia de algún artículo, solicítelo a
los correos electrónicos: revista.desbordes@unad.
edu.co



Desbordes

Músicas, tecnología y cultura

**RESPONSABLES DE LA EDICIÓN DEL VOLUMEN
10 No. 1 - 2019**

Editor General:
CARLOS ARTURO ROMERO HUERTAS
Docente Universidad Nacional Abierta y a Distancia –
UNAD.

Editora Invitada:
MTRA. DANIELA HERNÁNDEZ CONTRERAS
Docente Programa de Música - UNAD

Portada:
Fotografía de un estudio musical realizada por Daniela
Hernández.

Diseño Editorial:
RAÚL ALEJANDRO MARTÍNEZ RICARDO
HERNÁNDEZ FORERO

Corrección de estilo:
JACQUELINE TORRES RUIZ

Diagramación e impresión:
ARMATOSTE SOLUCIONES GRÁFICAS S.A.S.

COMITÉ EDITORIAL

Jacqueline Torres Ruíz, Mg.
Universidad Nacional de Colombia.

Alexander Castro Lozano, PhD (c)
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Raúl Alejandro Martínez, Mg.
UNAD

Daniela Hernández Contreras, Mtra.
UNAD

COMITÉ CIENTÍFICO

Rebecca Bartel, PhD.
San Diego State University

Tatiana Martínez Santis, Mg.
UNAD

Alfredo Rojas Otálora, PhD.
UNAD

Oriana Villarroel, PhD (c)
Universidad de Córdoba, España

Contenido

Música, tecnologías y cultura	7
Por: Daniela Hernández C.	
Investigación-Creación: identificación de problemáticas y propuesta para el establecimiento de una metodología de investigación propia de las artes	11
Por: Luis Alberto Ramírez	
Método para guitarra, un reto dentro del universo virtual	21
Por: Mauricio Mosquera Samper, Efraín Zarate Lozada	
El surgimiento del concierto público y sus implicaciones sobre la función social de la música	35
Por: Laura Paola Castro Chíquiza, Juan David Corzo Camargo	
Otto de Greiff, al servicio de la formación y la apreciación musical en Colombia	51
Por: José David Roldán Sánchez, Ph.D.	
Carmen de Bizet: una nueva concepción de lo femenino en el siglo XIX	69
Por: Julio César Guevara Prieto	
Entrevista a Juan Carlos, el “Chato” Rivas, músico y productor musical	75
Por: Jorge Alvarado	
Reflexión frente al aprendizaje de música en metodología virtual: Programa de música UNAD	91
Por: Alexander Cuesta Moreno	
Política editorial y normas para autores	93



Daniela Hernández C.

Música, tecnologías y cultura

Daniela Hernández C¹
Editor invitado

En el momento que ocupamos un espacio, construimos un contexto y a partir de ello unos comportamientos, gustos y lenguajes de comunicación. En este caso dentro de las artes influye su cultura o contexto en la percepción y sensibilidad frente al concepto estético de cada espacio.

Cuando hablamos específicamente de la música, ésta toma un valor invaluable como un lenguaje de comunicación no verbal, transmisión de identidad, conservación de la historias y renovación del mismo individuo tanto intérprete, compositor como oyente. El tipo de música al cuál tienes acceso ya sea para solo generar un gusto hacia ella o ya sea a nivel de formación disciplinar siempre se busca dejar un concepto de lo estético en sí mismo en búsqueda de una identidad.

A través del tiempo el individuo dependiendo de su contexto ha logrado explotar la música y transmitirla por distintos medios. El cuerpo fue el primer trasmisor de ello frente a una exploración rítmica y así mismo se fue evolucionando en la búsqueda y construcción de instrumentos de todo tipo que fueron construyendo todo tipo de sonoridad dependiendo del tiempo histórico y del lugar. Así cómo lo citaba el historiador Hermann Abert (1869), realizó comparaciones precisas frente a compositores antiguos y compositores románticos que buscaron capturar esencias dentro de su contexto y búsqueda de identidad del compositor, esto con el fin que dependiendo del espacio geográfico las composiciones obedecen a un ritmo, melodía y/o procesos armónicos que obedezcan a la estética desarrollada dentro de tu entorno.

¹ Maestro en música con énfasis en arreglos musicales. Universidad El Bosque. Docente del área teórica del Programa de música UNAD. Investigadora ECSAH.

Así mismo no se puede desconocer que el desarrollo de las tecnologías ha jugado un papel importante como lo expresa el MinTIC (2009), donde se ha visto como en la evolución de las mismas tecnologías, permite mayor acceso de todo tipo de conocimiento musical y divulgación de la misma, adicionando múltiples formas de interpretación, creación y divulgación. (MinTIC, 2009)

Desde la UNAD hay una pregunta clave en el inicio de este proyecto que hoy llamamos programa de Música; ¿Es posible aprender música en una metodología virtual?, en respuesta a ello, las tecnologías han sido una herramienta clave en el proceso de transmisión de la información y construcción de recursos que permitan a los estudiantes el aprendizaje autónomo en producción de músicos de alta calidad, adicional a ello el tener un programa en metodología virtual ha permitido la descentralización del aprendizaje musical y que todos los territorios a nivel nacional puedan acceder a la educación superior en fortalecimiento de las mismas y es por ello que en esta edición de Desbordes – Volumen 10, busca expandir la reflexión frente al aprendizaje de las artes y la concepción de la creación de obra, así mismo en el fortalecimiento de los contextos históricos que llevan como resultado el cómo actualmente podemos encontrar múltiples formas de transmisión de la formación y de intervención en los territorios a través de la conservación de recursos musicales aplicados en la composición y producción musical.

Referencias

Hormigos, J. (2010) “La creación de identidades culturales a través del sonido”.

Porta, A. (1998) «El cine en las aulas», Comunicar nº 11, Grupo Comunicar, Huelva.



Luís Ramírez

Cómo citar: Ramírez, L. A. (2019). Investigación-creación: identificación de problemáticas y propuesta para el establecimiento de una metodología de investigación propia de las artes. *Desbordes*, vol.(número), pp. doi: <https://doi.org/10.22490/25394150.3732>

Ramírez, L.A.(año).Research-Creation:identification of problems and proposal for the establishment of a research methodology specific to the arts. *Desbordes*, vol.(número), pp. doi: <https://doi.org/10.22490/25394150.3732>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Investigación-Creación: identificación de problemáticas y propuesta para el establecimiento de una metodología de investigación propia de las artes

Research-Creation: identification of problems
and proposal for the establishment of a research
methodology specific to the arts

Luis Alberto Ramírez¹

*Licenciado en Música, Universidad Pedagógica Nacional (UPN).
Docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la
Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).*

Resumen

El artículo inicia con la presentación de algunas problemáticas que han dificultado el establecimiento de una metodología de investigación específica de las artes, mediante una aproximación a la relación entre conocimiento científico y pensamiento creativo. Posteriormente, se expone la justificación de un proceso propio de construcción del conocimiento. A manera de conclusión, el texto propone algunas características específicas y categorías para el desarrollo de procesos de investigación-creación, a partir de diferentes consideraciones acerca de la naturaleza del arte.

Abstract

This document begins by showing some of the problems that have made difficult the establishment of a research methodology for the arts, making an approach to the relationship between scientific knowledge and creative thinking. Subsequently, some of the justifications necessary for the development of a process of knowledge construction are presented. In conclusion, the text will propose, based on different considerations of the nature of art, some specific characteristics and categories for the development of "Research - Creation" processes.

Palabras clave:

Estética, filosofía del arte, historia del arte, investigación-creación, metodología de investigación.

Keywords:

Aesthetics, philosophy of art, history of art, research-creation, research methodology.

¹ luis.ramirez@unad.edu.co

Dicotomía entre pensamiento científico y pensamiento poético

La idea de investigación-creación podría considerarse en cierto sentido como un oxímoron, un intento paradójico de construir una unidad conceptual por medio de la cual sea posible obtener, comprender y validar el conocimiento propio del fenómeno creativo, a partir de la contraposición de dos elementos de cualidades contrarias.

Maillard (2009), en su ensayo “En un principio era el hambre”, establece que en sus inicios el pensamiento científico y el pensamiento poético (artístico) estaban asociados a actitudes bien distintas “El pensamiento epistémico (científico) pretende controlar el mundo, distribuyéndolo en cajones y estantes; los conceptos son esos cajones y estantes” (p. 37). Para que estos no se rebocen, por medio de la abstracción, se reduce la multiplicidad de singularidades a unas pocas generalidades definitorias del concepto “El orden siempre es reductor, se reduce al orden, se simplifica lo complejo” (Maillard (2009, p. 137). El pensamiento poético, en cambio, no comulga con las abstracciones, su comprensión del mundo se realiza por medio de la experiencia con las singularidades. De esa manera, el arte es la capacidad de representar la experiencia subjetiva, no para que sea validada como certera o veraz, si no como vital.

El proceso investigativo responde a la necesidad del pensamiento científico de producir y organizar el conocimiento, a través de la validación de los productos que posean las siguientes cualidades (Sabino, 1992, p. 13):

1. **Objetividad:** el conocimiento debe coincidir con la realidad tal y como este es, y no como desearíamos que fuese.
2. **Racionalidad:** el conocimiento debe ser obtenido mediante razonamientos lógicos y coherentes y debe apartarse de sensaciones, imágenes, representaciones o impresiones.
3. **Sistematicidad:** el conocimiento es susceptible de ser organizado mediante un sistema que permita la clasificación y categorización de los conceptos; además de establecer conjuntos de relaciones entre los mismos. Esta sistematicidad denota caminos y redes de articulación conceptual.
4. **Generalidad:** el conocimiento científico busca establecer leyes o normas aplicables a categorías completas de conocimiento. De esa manera, anula las particularidades, abstrae a conceptos e ideas desde las cuales se logra comprender la totalidad de los fenómenos.
5. **Falibilidad:** el conocimiento científico está en constante revisión y puede fallar. Al reconocerlo como falible, se aleja de ideas absolutas y reconoce su capacidad de transformarse, dinamizarse y corregirse.

Por otro lado, el pensamiento poético (artístico) no solo carece de estas cualidades, si no que posee cualidades completamente contrarias. Una de estas es la validación

de la subjetividad como determinante para su desarrollo. Se establecen relaciones conceptuales no necesariamente lógicas y racionales, puesto que se admiten elementos emocionales, sensoriales y perceptivos. Se reconocen los detalles propios de lo individual y, así, se aleja de lo normativo y axiomático. Por ejemplo, la obra de arte no puede ser considerada como veraz o falible.

Aunque el pensamiento poético puede ser sistemático, sus procesos son más flexibles. Las redes de articulación conceptual no son fijas y pueden ser temporales, además el sistema permite y valora ciertas libertades, tales como la improvisación y la aleatoriedad.

El proceso investigativo tradicional se basa en el pensamiento científico; mientras que el pensamiento artístico, fundamentado en los procesos creativos y cuyo producto es la obra de arte, genera una serie de elementos que, si bien pueden ser considerados conocimiento, tienen cualidades contrarias a las del conocimiento científico. De acuerdo con lo anterior, se cuestiona: ¿cuáles podrían ser los puntos en los que la investigación científica y el ejercicio creativo pueden interactuar en favor del desarrollo de un conocimiento artístico válido? A continuación, abordaremos algunas posturas de autores que han pretendido acercar los procesos científicos y artísticos, las cuales pueden ser un punto de partida para la construcción de una metodología sólida de investigación-creación.

Investigación-creación; reconciliando los opuestos

Danto (1985), en *The Philosophical Disfranchisement of art*, menciona a Platón como el fundador de la batalla entre ciencia y arte. Señala que en *La República* se centró en mostrar cómo la naturaleza del arte justifica una postura severa y de estricto control, fundamentándose en dos premisas: la primera establece que el arte es una imitación, por ende, constituye un tipo de defecto, por medio del cual se aleja doblemente a la obra de arte, de la realidad platónica.

Una pintura de una silla es menos real que la silla de la que es pintura, dado que está alejada un nivel de la silla. Además, según Platón, una silla es un objeto del mundo de los sentidos y experimenta un cambio constante. La forma (idea) silla es un objeto del reino ideal y es eterna e inmutable. Platón habla de objetos físicos como imitaciones de las formas (ideas) no espaciales, intemporales. En consecuencia, una pintura de una silla o de cualquier otra cosa está dos veces alejada de la realidad platónica y es doblemente defectuosa. (Danto, 1985)

La segunda premisa le atribuye un carácter peligroso al arte, peligroso para la educación de la virtud y, por ende, para la República: el arte, por su cualidad emotiva, atrae, captura y desvía de la verdad; haciéndolo peligroso (aunque útil) como herramienta pedagógica.

La autoridad de Platón fijó la teoría del arte como una imitación, idea que permaneció en casi todo el mundo durante más de 2000 años. En el ejercicio de producción de conocimiento, la filosofía ha buscado establecer racionamientos lógicos que permitan comprender el arte en relación al fenómeno de lo bello, de la percepción, de la emoción, de la relación humana con la obra. Sin embargo, el conocimiento puramente artístico ha perdido su autonomía y ha sido “secuestrado por la filosofía y enclaustrado en el recinto que está ha diseñado teóricamente para el arte: la estética” (Alcaraz, 2006, p. 15).

En esa área, Kant (1990), en su *Crítica del juicio*, establece aspectos relacionados a la naturaleza del arte, lo que permite que empiece a vislumbrarse la posibilidad de desarrollo del conocimiento científico sobre el fenómeno artístico. Kant plantea que el arte es digno de investigación científica, al asignarle un papel de mediador entre razón y sensibilidad. A pesar de lo anterior, las artes se han mantenido en un segundo plano. Los sentimientos de placer o dolor inherentes a la percepción del evento artístico no pueden ser cognoscibles porque son subjetivos, y la subjetividad solo puede tener validez científica si está dirigida a la representación sensible de un objeto. El arte, al ser una imitación de la naturaleza, hace que el juicio subjetivo posea una validez objetiva, dado que la naturaleza misma es finalidad del conocimiento.

La filosofía kantiana no equipara el arte con el conocimiento científico, pero sí visibiliza una serie de aproximaciones al pensamiento científico sobre el arte. En su texto *Lecciones sobre la estética*, Hegel eleva el arte de su papel mediador entre razón y sensibilidad, y lo convierte en una disciplina que genera conocimiento científico, a partir de una mirada reflexiva:

Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte. (Hegel, 1991, citado en Danto, 1985, p. 53)

El pensamiento estético de Hegel, además de equiparar el fenómeno artístico con el pensamiento científicista, elabora ciertos criterios desde los cuales se puede desarrollar conocimiento propio de las artes:

1. La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana: este aspecto muestra que el proceso de creación de una obra de arte puede ser aprendido y replicado en la elaboración de obras de arte similares. Esto implica un conocimiento técnico de creación, es decir, un conocimiento científico propio.

La creación obedece a un proceso consciente, en el cual la necesidad creativa se satisface por medio del espíritu, el talento y el genio, y solo es posible en la singular voluntad del artista.

La necesidad general del arte es, pues, lo racional, o sea, el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y el exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad. (Hegel, 1991)

2. La obra ha sido hecha esencialmente para el ser humano y, en concreto, para ser percibido por los sentidos del ser humano. Por tal razón, en mayor o menor grado es resultado de lo sensible: la subjetividad de lo sensible funciona como motor creativo inherente al proceso artístico y, desde allí, aporta al desarrollo de un sentido humano que racionaliza lo sensible, con relación a la formación del gusto.

3. El arte y su obra tienen un fin en sí mismos: la obra trasciende la imitación, esta debe despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de todo tipo. Llena el corazón y hace que el ser humano, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más íntimo y secreto, todo aquello que puede mover y excitar el pecho humano en su profundidad y en sus múltiples posibilidades. Todo lo que de esencial y elevado tiene el espíritu en su pensamiento y en su idea. Así, la obra ofrece al sentimiento y a la intuición la gloria de lo noble, eterno y verdadero.

Es con Hegel que se puede considerar el arte como disciplina susceptible de generar conocimiento, por medio de la investigación científica. Al fijar su atención en la naturaleza humana del proceso creativo y de la producción artística, el filósofo visibiliza la necesidad de un conocimiento propio, que reúne las características del conocimiento técnico, formativo disciplinar y, a la vez, es resultado de una necesidad creativa del ser humano, nacida desde su subjetividad.

Hasta el momento hemos observado cómo se han desarrollado argumentos que han validado procesos propios de generación de conocimiento en el arte. Sin embargo, aún se conserva la definición de conocimiento científico como único válido para el ejercicio investigativo. A continuación, presentaremos diferentes propuestas que, por medio de la revisión del concepto de conocimiento, reestructuran las relaciones entre arte y ciencia.

La reivindicación de la subjetividad y de lo particular

La objetividad es una de las cualidades propias del conocimiento científico. El conocimiento obtenido debe ser real, certero y atemporal, no debe depender de quién lo perciba, quién lo genere o el espacio o momento en que esta percepción o generación se produzca. Por su parte, el arte ha logrado la reivindicación de lo subjetivo. Precisamente, Kant (1990) toma conciencia de la subjetividad, aunque minimiza la posibilidad de que esta sea generadora de conocimiento. Sin embargo, mediante la creación de la categoría de lo sublime, el autor manifiesta que el arte lleva consigo un movimiento del espíritu, una conmoción, un batimiento (Kant, 1990).

En Hegel (1991) es posible encontrar que la subjetividad hace parte del proceso creativo y que, mediante esta, el artista elige los elementos técnicos y narrativos que satisfacen su necesidad creativa.

Una mirada más trasgresora es la que nos propone Guattari (1996), quien invita a realizar un proceso revisionista de los constructos culturales humanos, entre los que se encuentra el conocimiento científico y su relación con la profunda crisis ecológica del planeta. El conocimiento debe pasar por un proceso de subjetivación, esto implica una recomposición de las prácticas sociales e individuales que permitan recuperar lo subjetivo “Es urgente deshacerse de todas las referencias y metáforas científicistas para forjar nuevos paradigmas que serán más bien de inspiración ético-estética” (p. 23). Lo anterior conduce a una revisión del conocimiento, valida lo particular y lo subjetivo como cualidades de las praxis investigativas en el futuro.

La subjetividad a la luz de la investigación científica genera incertidumbre y resulta incómoda. En ese sentido, los paradigmas científicos se apoderan de los sistemas de validación de conocimiento e impiden que las disciplinas artísticas puedan justificarse en sí mismas. Esto lleva a que dichas disciplinas tengan que fundamentarse en la investigación de otras disciplinas, lo cual atenta contra el arte mismo, puesto que el ejercicio de construcción de conocimiento se valida fuera de sí.

Por otro lado, Maillard (2009, p. 138) recuerda que el conocimiento está vacío si no se evidencia en la particularidad. El concepto² no puede existir si no se ejemplifica en lo singular. Justamente, es por medio de la experiencia subjetiva de las particularidades que el concepto adopta una movilidad, que, así mismo, lo hace tangible y pertinente. A la ciencia le repugna la particularidad de los conceptos, es decir, el ser tangible y viviente, porque es en el ser, en el vibrar del objeto donde se manifiesta su capacidad de transformarse y se destruyen los axiomas generalizadores. La obra de arte es subjetiva y particular, por lo tanto, puede dar vida al concepto.

2 Haciendo referencia a los cajones y estantes, como análogos de los conceptos propios del conocimiento científico, mencionados anteriormente.

El cuarto de Mary y los *qualia*

El filósofo Frank Jackson desarrolló un experimento mental denominado el “Cuarto de Mary”, mediante el cual expone cierta dicotomía del conocimiento científico con respecto a la realidad física; sobre todo porque esta última se construye a partir de los sentidos y de la subjetividad del individuo. A continuación, reproduzco el experimento propuesto por Jackson (1986).

Mary es una científica brillante que está, por alguna razón, forzada a investigar el mundo desde un cuarto blanco y negro a través del monitor de una televisión en blanco y negro. Se especializa en la neurofisiología de la visión y adquiere, supongamos, toda la información física que hay para obtener acerca de lo que sucede cuando vemos tomates maduros, o el cielo, y usa términos como “rojo”, “azul”, etc. Ella descubre, por ejemplo, justo qué combinación de ondas del cielo estimulan la retina, y exactamente cómo esto produce a través del sistema nervioso la contracción de las cuerdas vocales y la expulsión de aire de los pulmones que resulta en la pronunciación de la oración “el cielo es azul”.

¿Qué sucederá cuando Mary sea liberada de su cuarto blanco y negro o se le dé una televisión con monitor en color? ¿Aprenderá algo o no? Parece obvio que aprenderá algo acerca del mundo y nuestra experiencia visual de él. Pero, entonces, es innegable que su conocimiento previo era incompleto. Pero tenía toda la información física. Ergo (para conocer) hay algo más a tener que eso.

El razonamiento lógico del experimento nos plantea que, si bien Mary posee todo el conocimiento científico sobre el fenómeno de la visión humana y la luz, antes de ser liberada, la experiencia vital subjetiva de “ver la luz” le proporciona nuevo conocimiento. Con esto, se deduce que no todo el conocimiento de la visión humana es científico.

La subjetividad, la particularidad, lo sublime, la experiencia son elementos propios de la creatividad y del arte. El conocimiento científico se nos presenta incompleto, por lo tanto, los procesos creativos y artísticos permiten encontrar elementos que podrían no solo complementarle, si no transformar el modelo de pensamiento desde el cual se ha comprendido el mundo.

Los *qualia* son aquellas cualidades subjetivas de las experiencias individuales, que simbolizan el vacío cognitivo del conocimiento científico. Por definición son incomunicables e incognoscibles, pero afectan la percepción del concepto abstracto. Desde este punto de vista, la investigación científica tradicional no puede desarrollar un conocimiento completo de la realidad, por ende, debería transformar las cualidades del conocimiento válido, admitiendo elementos subjetivos, o que las disciplinas creativas construyan sus propios métodos de producción de conocimiento con los cuales se reconozcan lo subjetivo y particular y, así, se reconozcan los *qualia*.

Aproximación a una investigación propia del fenómeno artístico

De acuerdo con las perspectivas antes mencionadas, se establece la necesidad de un proceso de construcción de conocimiento, es decir, un proceso investigativo propio del fenómeno artístico. Sin embargo, esto no necesariamente implica desarrollar un proceso de investigación-creación, ya que el arte puede ser objeto de estudio desde una perspectiva investigativa tradicional.

Cristopher Frayling (1993) distingue entre tres tipos de investigación relacionadas con el fenómeno artístico, estas son: investigación sobre las artes, investigación para las artes, e investigación en las artes (citado por Borgdorff, 2006, p. 8).

La investigación sobre las artes extrae conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Esta investigación es común en las humanidades, en las que el acercamiento teórico se genera mediante la reflexión e interpretación del objeto de investigación, que existe independientemente del papel del investigador.

En la investigación para las artes, el arte no es su objeto de investigación, si no su objetivo. El conocimiento desarrollado aporta a las disciplinas artísticas, en su relación con unas prácticas concretas, se interesa por los procesos de producción del arte, en términos de herramientas, aplicación técnica y disposición de los componentes.

La investigación en las artes no asume separación alguna entre objeto y sujeto. Implica que la acción investigativa es creativa, en la medida en que transforma el objeto de conocimiento, y convierte la obra de arte en el resultado obtenido del proceso investigativo, así mismo la eleva a la calidad de conocimiento. Al entender el proceso creativo como manifestación de la subjetividad, al evidenciar una necesidad y una búsqueda estética justificadora, al inscribirse en unos espacios contextuales y temporales determinados que validan una práctica artística, es posible plantear que este tipo de investigación corresponde con la necesidad de construcción del conocimiento artístico.

El principal elemento característico de la investigación-creación está en convertir en objeto y fin último de conocimiento la obra de arte. El siguiente paso para consolidar este tipo de investigación es la definición de obra de arte, entendiéndose esta como la objetivación del fenómeno artístico.

Conclusiones

La revisión histórica del papel del conocimiento artístico en relación con el conocimiento científico llevas a descubrir la investigación-creación como un acto emancipador. Desde esta perspectiva, todo acto investigativo debe supeditarse al acto creativo, lo cual no

implica una postura negacionista hacia los procesos de investigación científica. Al contrario, estos pueden considerarse como insumos en la construcción de obra. Por tal motivo, la investigación-creación debe establecer sus propios mecanismos de difusión, compilación, validación, referenciación, entre otros, del conocimiento.

La construcción de esta ponencia es, en este sentido, un ejercicio paradójico que niega todo lo escrito, y revela que es imposible emancipar el conocimiento artístico mediante posturas que niegan la subjetividad.

El desarrollo de la subjetividad y la validación de lo particular deben establecerse como ejes transversales del ejercicio investigativo-creativo y, así, permitir la consolidación de elecciones estéticas.

Los principios constitutivos de la investigación-creación deben ser susceptibles de aplicarse a cualquier disciplina artística, y deben propender por la interdisciplinariedad. Así mismo, deben fundamentarse en el ejercicio creativo y su objetivación, que es la obra misma.

La obra de arte es el objeto y el fin de investigación, lo cual la convierte en conocimiento particular. Si bien la obra de arte es la objetivación del proceso investigativo-creativo, no todo objeto resultante del mismo debe ser considerado obra. Esta aclaración obedece a que la práctica artística ha trascendido el objeto y puede verse en la acción, la idea, la descontextualización de un objeto, un concepto o una narrativa. En ese sentido, la investigación-creación debe ser dinámica y aplicable a la obtención de conocimiento en relación al evento artístico, comprendiendo el interés creativo de un insumo, de una analogía o de un potencial sublime.

Referencias

- Alcaraz, M. J. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Recuperado de https://www.ipd.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc
- Danto, A. (1985). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Spring: Ben Sonnenberg.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos,
- Hegel, F. (1991 [1807]). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Península.
- Jackson, F. (1986). *Qualia: The Knowledge Argument*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/qualia-knowledge/>
- Kant, I. (1990 [1790]). *La crítica del juicio*. Madrid: Espasa.
- Maillard, C. (2009). *En un principio era el hambre*. En *Contra el Arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos.
- Sabino, C. (1992). *El proceso de investigación*. Caracas: Panapo.



Mauricio Mosquera y Efraín Zárte

Cómo citar: Mosquera-Samper, M. & Zarate-Lozada, E. (año). Método para guitarra, un reto dentro del universo virtual. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3730>
Mosquera-Samper, M. & Zarate-Lozada, E. (year). Guitar method, a challenge within the virtual universe. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3730>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Método para guitarra, un reto dentro del universo virtual

Guitar method, a challenge within the virtual universe

Mauricio Mosquera Samper¹

Licenciado en Música – Universidad de Antioquia
Licenciado en Pedagogía Reeducativa – Universidad Luis Amigó
Especialista en Educación Cultura y Política - Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD
Magister en Tecnología Educativa – Tecnológico de Monterrey

Efraín Zarate Lozada²

Licenciado en Música – Universidad de Antioquia

Resumen

Este artículo tiene como propósito dar a conocer una propuesta de innovación en el campo artístico musical dirigido al desarrollo de un método para el aprendizaje instrumental de guitarra acústica. Se retoman referentes de músicos reconocidos a lo largo de la historia por sus enseñanzas, contribuciones compositivas, artísticas y metodológicas en la guitarra, tales como: Dionisio Aguado, Fernando Sor, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Eduardo Fernández, Gentil Montaña, entre otros. De otro lado, se han revisado términos de didáctica y pedagogía, aspectos compositivos a partir de músicas colombianas y rasgos tecnológicos con el fin de ser aplicados en modalidad a distancia y en entornos virtuales de aprendizaje. La metodología utilizada fue el enfoque de investigación cualitativa, lo cual plantea que produce datos descriptivos transportando al investigador a adoptar puntos de vista particulares respecto al fenómeno estudiado. Para la técnica de recolección de datos se ha utilizado la encuesta estructurada, la cual está predestinada a obtener datos que terminan siendo relevantes para el fin de la investigación. Este proceso investigativo se ha fundamentado en las teorías de Griffin y Holland, Lozada, Valverde y Correa, las cuales plantean la aplicabilidad de la tecnología en el desarrollo de competencias musicales; también se ha basado en teóricos como Fernández Huerta, Mallart y sus aportes a la Didáctica, Jorquera y su concepto de método en música. Otro aspecto relevante en este artículo es la inclusión de los apartados didácticos de la teoría de la música en colores escrito por la Maestra Estela Cabezas, dado que el relacionar colores con notas musicales y su aplicabilidad para la lectura instrumental es de gran ayuda para quienes no tienen conocimiento previo en el instrumento, igualmente la visión instrumental debe ser lo suficientemente clara así se retomen elementos básicos para su interpretación de carácter funcional.

Abstract

The purpose of this paper is to present a proposal for innovation in the musical artistic field aimed to develop a method for the instrumental learning of acoustic guitar; this paper cites musicians who are recognized throughout history for their teachings, compositional, artistic and methodological contributions in guitar such as: Dionisio Aguado, Fernando Sor, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Eduardo Fernández, Gentil Montaña, among others. On the other hand, terms of didactics and pedagogy, compositional aspects based on Colombian music and technological features have been reviewed in order to be applied in distance mode and in virtual learning environments. The methodology used was the qualitative research approach, which suggests that it produces descriptive data, transporting the researcher to adopt particular points of view regarding the studied phenomenon. For data collection technique, the structured survey has been used; it is predestined to obtain data which is relevant for the purpose of the research. This research process has been based on Griffin and Holland, Lozada, Valverde and Correa which propose the applicability of technology in musical skills development; It has also been based on theorists such as Fernández Huerta, Mallart and their contributions to Didactics, Jorquera and their concept of method in music.

Another relevant aspect in this article is the inclusion of didactic sections of the music theory and colors written by Master Estela Cabezas, since relating colors to musical notes and their applicability for instrumental reading is of great help for those who do not have prior knowledge in the instrument, the instrumental vision must also be clear enough so that basic elements are taken up for their functional interpretation.

1 mamosam74@gmail.com

2 efrain.musica08@gmail.com

Palabras clave:

Método, didáctica, guitarra acústica, metodología virtual, técnica, composición, innovación.

Key words:

Method, didactics, acoustic guitar, virtual methodology, technique, composition, innovation.

Introducción

El aprendizaje instrumental de carácter académico es una práctica que se ha dado durante muchos años atrás, así mismo se han generado una serie de tradiciones y procesos de sistematización para su abordaje. Es por ello que varios músicos que han estudiado este instrumento han consignado material importante para su desarrollo y ejecución de manera técnica, estética y susceptible de ser replicada.

Con el antecedente descrito anteriormente, esta investigación está enfocada a la creación de un método de guitarra acústica para ser visualizado en entornos virtuales de aprendizaje; aunque existen referentes de material metodológico para la enseñanza de la guitarra, muchos de ellos no se realizaron bajo los nuevos escenarios de la educación en metodología virtual, es de aclarar que el material desarrollado por estos grandes maestros de la guitarra serán tenidos en cuenta para el desarrollo de la nueva propuesta.

La presente investigación se lleva a cabo desde el enfoque metodológico de investigación Cualitativa, hay que aclarar que este tipo de investigación produce datos descriptivos por medio del cual el investigador acoge diversos puntos de vista frente a la respecto al fenómeno estudiado y el resultado esperado es la realización de un método para guitarra acústica para aplicarse en entornos virtuales de aprendizaje.

Marco Teórico

Esta investigación presenta en primera instancia el término Didáctica, procede del griego: *didaktiké, didaskein*; estos términos tienen en común su relación con los verbos enseñar, instruir, exponer con claridad. Desde su origen en la antigüedad clásica griega, el sustantivo didáctico ha sido el nombre de un género literario. Precisamente aquel género que pretende enseñar, formar al lector. Entre tantas definiciones, una de las más simples y no menos acertada podría ser la de Dolch (1952): “Ciencia del aprendizaje y de la enseñanza en general”. Nos dice claramente de qué trata, cuál es su objeto, sin añadir nada más. Fernández Huerta (1985, 27) apunta que la “Didáctica tiene por objeto las decisiones normativas que llevan al aprendizaje gracias a la ayuda de los métodos de enseñanza”.

Por otro lado, Escudero (1980) insiste en el proceso de enseñanza-aprendizaje: “Ciencia que tiene por objeto la organización y orientación de situaciones de enseñanza-aprendizaje de carácter instructivo, tendentes a la formación del individuo en estrecha dependencia de su educación integral”.

Por tanto, a la vista de lo anterior, podemos apuntar ya que la Didáctica es la ciencia de la educación que estudia e interviene en el proceso de enseñanza-aprendizaje con el fin de conseguir la formación intelectual del estudiante.

Por otra parte, se describe el término *ambiente virtual de aprendizaje* y, según Ortega y Gasset, plantean que la creación técnica en el hombre es una respuesta transformadora de las circunstancias impuestas por la naturaleza, es decir, que todo su repertorio de actos técnicos no está orientado a adaptarse a las circunstancias externas del entorno natural sino a modificarlas, a crear una nueva naturaleza puesta sobre aquella; en este sentido, plantea Ortega una diferencia entre los actos naturales y los actos técnicos: los primeros constituyen repertorios fijos para estar en la naturaleza, mientras que los segundos hacen parte de repertorios móviles para transformar la naturaleza. (Giraldo, 2010)

Así mismo, Giraldo 2010 plantea que cuando se refiere al término ambiente virtual de aprendizaje o a un ambiente de aprendizaje mediado por TIC, hace referencia a una construcción artificial (en el sentido orteguiano del término), producida en un proceso de objetivación de los otros, del entorno y de nosotros mismos. Por tanto, los ambientes mediados por las tecnologías de la información y comunicación están integrados por objetos físicos, objetos sociales y objetos abstractos, todos ellos supeditados al sentido que se le asigne a través de la acción.

De la misma manera, se describe un término que es indispensable en esta investigación es el *método para la enseñanza instrumental*, en primera instancia se presenta el método como un concepto, lo cual consiste en una serie de ejercicios ordenados a partir del criterio que el aprendizaje se debe realizar desde aspectos sencillos y poco a poco avanzar hasta un grado de dificultad mayor, es característico en gran parte de las diferentes temáticas que se presentan en la enseñanza musical tales como el solfeo, la gramática y el entrenamiento auditivo, en este punto, existe la aproximación que procede desde lo simple hacia lo complejo, la referencia de Morín en el año 1994 como paradigma de la simplicidad, si se hace bien un ejercicio simple cumpliendo con las directrices mínimas para su desarrollo, el proceso se va a realizar de manera satisfactoria cuando se llegue a grados de mayor complejidad.

Con relación a lo anterior, los compositores intérpretes de un instrumento específico proponían una serie de ejercicios que acercaban a lo que se podría denominar la poética de cada uno de ellos, es decir, su particular estilo y modo de concebir el arte musical. Es por ello que pueden darse métodos en educación y pedagogía en los cuales se

enfoca a los pasos adecuados dentro de la acción docente en el aula y en su quehacer educativo “*el método es entonces el cómo de una actividad, es decir el procedimiento, o el saber hacer, en nuestro caso, de la actividad de enseñanza*”. Estos métodos que se han generado a lo largo de la historia constituyen una ayuda para organizar, planificar y realizar la educación musical, abarcando más de una sesión de clases, dándole a la secuencia una lógica interna, coherente, que es la que permite conferirle estructura a la realización práctica.

Otro aspecto importante en este marco teórico es la identificación de un método alternativo que ayude a solventar las dificultades del lenguaje musical en su aspecto de simbología y adicionalmente la variable de la abstracción en la guitarra acústica. Es por ello que se cita el método *Música en Colores* escrito por la Maestra Estela Cabezas, en el cual se basa en los aspectos de la relación entre el color y la forma con el sonido y su duración, produciendo en el estudiante una acción y reacción inmediata. (Cabezas, 2006)

La Maestra Estela Cabezas, afirma que cantar y tocar un instrumento requiere de una gran concentración, que en esta etapa estimula el desarrollo de las funciones básicas, la ubicación espacio temporal, utilizando los sentidos de la vista, el oído y el tacto. Se ejercita la motricidad fina y gruesa, todo ello en un clima estimulante y lúdico, donde los estudiantes hacen suyo el aprendizaje.

El uso del color como posible complemento a la escritura musical ha sido una de las propuestas didácticas que tanto compositores como docentes del área han usado de manera recurrente en sus propuestas pedagógicas. Cadena (1905) presenta una relación entre la vibración lumínica del color y las frecuencias de vibración sonora, asignándole a cada sonido un color con un sustento científico y una traducción al sistema cromático a prácticamente cualquier canción. Ubieta (1953) incluye el color en las partituras con el propósito de reemplazar los indicadores de matiz o intensidad y esboza la relación que hay entre los colores y los símbolos de intensidad para facilitar la lectura musical y establecer parámetros de intensidad más definidos. (Cabezas, 2006)

Otro aspecto relevante en este ejercicio investigativo es dar a conocer algunos métodos dirigidos al desarrollado para el aprendizaje de la guitarra. Se considera relevante mencionar algunos tales como el método de guitarra desarrollado por Dionisio Aguado en 1843, igualmente métodos desarrollados por maestros en el arte de la enseñanza guitarrística tales como Silvis Leopold Weiss, Fernando Sor, Julián Arcas, Antonio de Torres Jurado, Narciso Yepes, Agustín Barrios Mangoré, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Manuel de Falla, Manuel María Ponce, Mario Castelnuovo Tedesco, Héctor Villa Lobos, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Regino Sainz de la Maza, Leo Brouwer, Antonio José Martínez Palacios, Eduardo Fernández, Gentil Montaña, entre otros. (Clemente, 2002)

Cada uno de estos métodos son un legado fundamental con considerables páginas dedicadas a la explicación teórica y epistemológica del aprendizaje del instrumento, no solo ejercicios para aplicarse al mecanismo y adquisición de técnica, repertorio que hoy en día hacen parte del material de estudio para formarse como guitarristas.

Así mismo, existe literatura más contemporánea enfocada al aprendizaje instrumental como el libro de Z. Nómar, el cual presenta un método para guitarra y muestra lecciones para principiantes que son efectivas para iniciar en el instrumento. El libro de Koyama es otro método de guitarra indispensable para aprender a interpretar el instrumento, comienza con ejercicios sencillos que se irán complicando poco a poco; a pesar de ser corto, es un libro que abarca varios niveles con piezas clásicas y populares.

Otro referente, es el libro *Aprende a Tocar la Guitarra*, el cual presenta diez lecciones de abordaje sencillo para interpretar el instrumento. Otro libro es el de Gary Turner que presenta lecciones progresivas, exhibe a diferencia que el registro de partituras enfocadas al estudio guitarrístico, las tablaturas de los ejercicios y obras planteadas. Otro libro interesante es el *Débuts a la guitare*- Francis Kleynjans, es uno de los textos para guitarra más utilizados dentro de los niveles principales en todos los conservatorios y centros de música oficiales de Francia, parte de sus propiedades es su diseño y el detalle del repertorio seleccionado.

De la misma forma, otro texto importante y con un grado mayor de exigencia es el *Basic Pieces Volumen 1* de Juan Antonio Muro; aborda fuera de la música popular, el aprendizaje de la técnica clásica con piezas progresivas y de gran calidad. Por otro lado aparece un texto para principiantes en el mundo guitarrístico, es *Tocamos la Guitarra* de Roberto Fabbri, un libro enfocado a población infantil y adulta que presenta un número considerable de repertorio de corte popular con recomendaciones de tamaño notorio y con explicaciones gráficas.

Igualmente, aparece otro texto enfocado a esta disciplina, es el *Fasttrack Guitar Method* de Stetina Troy, es un libro que se ha utilizado en innumerables ocasiones, dentro de sus ventajas está la enseñanza de la guitarra clásica, eléctrica y acústica, por esta razón, en él también se encuentra el uso de la tablatura, el aprendizaje de estilos como el blues y el rock. Otro gran referente es el *Método para Guitarra* de Hal Leonard, Will Schmid y Greg Koch, en este método se encuentran piezas de variados estilos y canciones que son asequibles por su repertorio popular, es un método de guitarra bien hecho y funcional, con el que se puede acceder a los acordes, células rítmicas y ejercicios melódicos aplicados al instrumento.

Este apartado no puede cerrarse sin mencionar el gran legado que ha desarrollado el maestro Eduardo Fernández en su libro *Técnica, mecanismo y aprendizaje*, describe que la guitarra es un instrumento que goza de gran aceptación popular, es por ello que su estudio y aplicación práctica es de trascendental importancia en el ejercicio

de la docencia y formación de los futuros profesionales del ramo musical, ya que por tratarse de un instrumento económicamente accesible y sobre todo muy fácil de movilizar, representa una alternativa muy práctica para la enseñanza de la música. Igualmente, Fernández 2000, plantea que pasar demasiado tiempo sin contacto con el instrumento es una impresión errónea; el tiempo empleado en resolver los problemas es necesariamente mínimo comparado con el que lleva sufrírselos, y es de mejor calidad. Además, estas técnicas tienen toda la intención, y al menos en su experiencia, la capacidad de reincorporar al trabajo musical la sensación indispensable de juego creativo. Cabe decir que cita a don Miguel de Fuenllana, recomendando que *“el tiempo que empleare en dudar, lo emplee en estudiar, y verá cómo así alcanza el fin deseado”*.

Método

La investigación se lleva a cabo desde el enfoque metodológico de investigación Cualitativa, este tipo de investigación produce datos descriptivos llevando al investigador a adoptar puntos de vista particulares respecto al fenómeno estudiado, considerando que los observadores pueden reportar con objetividad, claridad y precisión sobre sus observaciones del mundo social incluyendo las experiencias de otros, para ello es necesario la búsqueda de métodos que les permitan registrar con precisión sus propias observaciones.

Según Vasilachis de Gialdino 1992, la investigación cualitativa es el procedimiento metodológico que utiliza palabras, textos, discursos, dibujos, gráficos e imágenes para construir un conocimiento de la realidad social, en un proceso de conquista, construcción, y comprobación teórica desde una perspectiva holística, pues se trata de comprender el conjunto de cualidades interrelacionadas que caracterizan a un determinado fenómeno. La perspectiva cualitativa de la investigación intenta acercarse a la realidad social a partir de la utilización de datos no cuantitativos.

La población de estudio según Valenzuela y Flores 2011, describen que los participantes pueden ser personal administrativo, cuerpo docente, estudiantes, directivos u otras personas que se consideren necesarias para incluirlos en el ejercicio investigativo, el por ello que se eligió una fracción o muestra, por lo tanto, se ha definido que la población está compuesta por un grupo de docentes del programa de Música y un grupo de estudiantes del curso *Técnicas Básicas de Interpretación Instrumental* del programa de Música de la UNAD.

Rasgos que identifican a la población docente es que hacen parte de los procesos formativos en el cual pueden asumir el rol de directores o tutores de los cursos que hacen parte de unas redes académicas enfocadas al aprendizaje del solfeo o gramática, la teoría musical, entrenamiento auditivo, historia de la música, y los instrumentos



piano y guitarra. Las características de los estudiantes es que ya están cursando el cuarto periodo académico, por lo tanto, ya tienen conocimientos de cursos disciplinares enfocados a la gramática, teoría y entrenamiento auditivo, lo cual les permite tener presaberes de simbología y habilidades musicales para abordar el curso de guitarra con mayor facilidad.

Como técnica de recolección de datos se utilizó la encuesta estructurada, la cual está destinada a obtener datos que terminan siendo relevantes para el grupo investigador. Para ello, se utiliza un listado de preguntas escritas que se entregan a la población seleccionada, con el fin que las respuestas queden consignadas en un instrumento denominado cuestionario. Cabe decir que este cuestionario se cataloga como impersonal dado que no estarán consignados los datos personales ni la identificación del encuestado. Se trata de obtener datos que tienen relación con el problema planteado y es insumo para la investigación. (Cerde,1993)

Se ha utilizado otra técnica para el desarrollo de esta investigación y es la recopilación documental o análisis de contenidos, en la cual se hace uso de todos los documentos seleccionados para indagar, no solamente dirigido hacia los objetivos de este estudio, sino a encontrar referentes investigativos para el desarrollo de este trabajo de investigación. Según Cerda 1993. esta técnica está dirigida a reunir una serie de

herramientas, estrategias y recursos que permiten obtener y construir información y conocimiento sobre algún fenómeno de la realidad partir de consultar diversos tipos de documentos escritos, páginas web, recursos educativos abiertos, entre otros, que son susceptibles de ser utilizados dentro de las intenciones de la investigación.

Propuesta investigativa

Dado el tipo de investigación y la necesidad de materializa un producto encaminado a la enseñanza de la guitarra acústica, de manera estratégica se ha determinado realizar unas fases las cuales se describen a continuación:

Fase 1 - Identificación de necesidades: necesidades musicales, didácticas, metodológicas y tecnológicas del curso *Técnicas Básicas de Interpretación Instrumental* del Programa en Música de la UNAD, a partir de las experiencias de los estudiantes y profesores del curso. Es por ello que se ejecutó un cuestionario a la población antes descrita, se realizó en primera instancia una prueba piloto con el fin de validar este instrumento. La prueba piloto es un proceso de validación empírica para probar la fiabilidad, la cual se centra en conocer el grado en que un procedimiento concreto de traducción de un concepto en variable produciría los mismos resultados en pruebas repetidas con la misma técnica o con técnicas parecidas (Ruiz, 2014).

Respecto a la aplicación de los cuestionarios a docentes y estudiantes se tendrá en cuenta la codificación de los datos; para Valenzuela y Flores (2011), este análisis consiste en comparar los segmentos de datos con otros, a fin de comparar y determinar similitudes y diferencias. Este método es usado en casi todos los otros tipos de investigación para identificar las necesidades del método del curso del curso *Técnicas Básicas de Interpretación Instrumental*; este análisis se ha realizado con la validación de los resultados obtenidos en el cuestionario de Google, se hace la exploración de estos datos y se evalúa la confiabilidad, se hacen nuevamente los análisis adicionales y presentación de los resultados (Hernández, Fernández y Baptista, 2010).

Se realizaron los cuestionarios dirigidos a docentes y estudiantes del curso *Técnicas Básicas de Interpretación Instrumental* del programa de Música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia -UNAD con el fin de tener un referente diagnóstico para conocer la impresión de la población entrevistada en cuanto a la distribución de la plataforma, el entorno donde se encuentra ubicado el método, los contenidos, actividades, metodología, postura, técnica instrumental, funcionalidad, competencias y material didáctico.

Después de aplicar los diferentes instrumentos de recolección de datos diseñados para tal fin, que en este caso fueron dos cuestionarios, uno dirigido a docentes y otro

a estudiantes el cual contienen información precisa, la cual está en estrecha relación con las variables de esta investigación. El objetivo de este apartado según Valenzuela y flores 2011, es recolectar información relevante de carácter imparcial direccionada a tener un diagnóstico para tener en cuenta en la implementación de un método virtual para guitarristas.

El cuestionario dirigido a estudiantes se hizo con siete (7) estudiantes del curso *Técnicas Básicas de Interpretación Instrumental* de la UNAD, contó con trece (13) preguntas cerradas y abiertas que permiten conocer el punto de vista acerca del método de curso frente a las necesidades y recursos dispuestos en el método para optimizar el aprendizaje de la guitarra dado que es desde la metodología virtual. De igual manera se realizó el cuestionario dirigido a docentes, se realizó este ejercicio a siete (7) docentes del programa de música de la UNAD, contó con trece (13) preguntas cerradas y abiertas que permiten conocer el punto de vista sobre el método de curso frente a la perspectiva de suplir necesidades enfocadas al desarrollo óptimo del aprendizaje instrumental.

Fase 2 - Estrategias didácticas: para el desarrollo de este apartado se tomaron en cuenta el análisis de los resultados de los cuestionarios, así como la revisión de varios métodos, teorías, cartillas, libros, literatura que dan cuenta de procesos formativos establecidos a lo largo de la historia para formar particularmente guitarristas, el acopio de esta información es clave para establecer puntos de vista que brinden una visión universal y tener clara las necesidades que se presentan en los procesos formativos enfocados a la interpretación instrumental.

En el mismo sentido, se han revisado diversos recursos tecnológicos que se utilizan dentro de los procesos formativos para ser incluidos en la propuesta, teniendo en cuenta que el foco de estudio está direccionado a la educación en metodología virtual.

Los resultados obtenidos con base en lo descrito anteriormente, es la materialización de un método para guitarra acústica el cual presenta una serie de lecciones que inician contextualizando al estudiante en el instrumento, de igual manera se implementaron una serie de recursos digitales tales como videos, audios, y un compendio de archivos con gráficos el cual lo hace interactivo y propio de la nueva sociedad del conocimiento el cual utiliza la tecnología al servicio de la formación académica. Se sugiere que el estudiante que aborde este método revise con antelación nociones de la simbología y lenguaje musical para que se contextualice y familiarice con los temas que se abordaran en cada una de las lecciones. Aunque no es un prerrequisito dado que se ha realizado un material didáctico que explica la iniciación instrumental, puede servir para abordar las temáticas con mayor propiedad y culminar en menos tiempo el abordaje temático. No se estableció puntualmente un tiempo concreto en el que este método se estudie

ya que el tiempo lo da cada estudiante, lo importante es que cada lección quede lo suficientemente clara para que el proceso sea exitoso.

Dentro del aspecto didáctico se utilizan algunos apartados inspirados en el método Dalcroziano respecto a la utilización de partes del cuerpo como las palmas de las manos para fortalecer en los estudiantes el sentido auditivo y rítmico, al igual de la necesidad de disponer el cuerpo para la interpretación instrumental.

Adicionalmente el método tendrá en la parte introductoria la metodología enfocada a la *Teoría del Color* de la Maestra chilena Estela Cabezas, donde el uso del color se toma para dar solución a las abstracciones que implican los códigos de la notación convencional en este caso a las dificultades de la comprensión entre el símbolo y el instrumento. La esencia de esta teoría se enfoca en darle un color a cada una de las notas que aparecen en el pentagrama y la asocia al instrumento, cada vez que se utiliza el color comparando con las notas de las seis cuerdas de la guitarra y los primeros cuatro espacios, ayuda a solucionar la abstracción entre esas figuras con la ubicación de esas notas en el diapason de la guitarra.

Fase 3 - Desarrollo de la propuesta compositiva: en esta fase con base a las necesidades encontradas en el análisis de datos, junto con los referentes enfocados a las metodologías para la formación de músicos y la formación de guitarristas con la inclusión de recursos tecnológicos, se desarrolla la propuesta creativa.

Se ha establecido un compendio de temas que se abordarán en el método del curso a fin de que los estudiantes de guitarra acústica adquieran las competencias básicas para un nivel inicial en este instrumento. Igualmente, se presenta en este método el fortalecimiento de las músicas colombianas y el abordaje de algunos ritmos del contexto latinoamericano, un valor importante es que los ejercicios y las obras son composiciones realizadas por el grupo investigador.

La composición no solo es un legado que hace parte del enriquecimiento cultural, es un ejercicio resultado de creación de obra artística sonora a través de la elección y combinación de los elementos constitutivos del sonido tales como la altura, timbre, duración e intensidad, con una intencionalidad artística y para este caso concreto para generar piezas, obras y ejercicios para fines formativos en el área de la guitarra acústica. Es por ello que la estructura del método tendrá varias lecciones y al interior de cada una de ellas se consignarán composiciones de ejercicios, obras y melodías aplicadas al proceso de formación de los estudiantes que aborden un nivel inicial en la guitarra acústica, a continuación, se consigna la estructura que tendrá el método del curso.

Al interior del método se han distribuido por lecciones, en la primera se hace un compendio histórico, se consigna la descripción del instrumento y todo su componente histórico. Se hace la contextualización con las diferentes formas y medidas de la guitarra acústica, conceptos básicos de la guitarra, preparación física y mental para abordar el instrumento, partes, posición y/o postura. La lección dos, hace referencia a la codificación y aplicación instrumental, es una de las lecciones más importantes del método dado que se consigna la codificación de la comprensión de simbología y su aplicación en el instrumento, parte de la propuesta didáctica estará consignada en este apartado ya que se implementa el uso del color y el cuerpo para comprender el ritmo, las figuras musicales, uso del pentagrama y todos los elementos gramaticales necesarios para abordar las escalas, melodías, ritmos, acordes, entre otros aspectos relevantes para la interpretación de la guitarra acústica en nivel básico.

Posteriormente, la lección número tres, en el cual se presentan obras y ejercicios aplicados a la guitarra acústica, en esta fase se incorporan las obras realizadas por el grupo investigador y están articuladas con las diferentes escalas vistas en el método. La lección cuatro, se enfoca a ritmos de música colombiana, se consigna la estructura rítmica, melodía sencilla y obra aplicada a los ritmos de pasillo, torbellino, bambuco, vals y cumbia. La última lección es la cinco y se enfoca en ritmos de música latinoamericana, allí se consigna material compositivo, tendrá en su contenido células rítmicas, melodías y obra aplicada a la guitarra, los ritmos a trabajar son el: son cubano, chachachá, bolero, bossa nova y pop rock.

Conclusiones

La investigación realizada ha surgido desde la motivación y un ejercicio riguroso por el grupo investigador, el objetivo que estuvo dirigido al fortalecimiento en los procesos de formación inicial para la guitarra acústica por medio de la construcción de un método virtual, ha sido bastante enriquecedor en primer lugar por la necesidad de los aspectos tecnológicos dada la metodología virtual, en segunda instancia por la inclusión de propuestas didácticas y por último incluir material compositivo dado que es un ejercicio importante dentro del rol del músico profesional.

El desarrollo de la página web <https://mamosam74.wixsite.com/metodoguitarraa> es un recurso óptimo para organizar de manera amigable y sencilla un método para guitarristas, dado que presenta una serie de herramientas para anexar videos, audios, archivos, documentos, hipervínculos totalmente vinculantes a plataformas virtuales tales como Moodle, Blackboard, Google sites, blogs, wikis, entre otros recursos que cada día están disponibles a múltiples usuarios al servicio de la educación.

Así mismo, frente a las propuestas didácticas realizadas al interior del método, se analizaron varias de ellas, tales como métodos, cartillas y propuestas de diferentes partes del mundo y en contextos históricos diferentes. Es por ello que el grupo investigador desde el análisis de las necesidades para la formación de guitarristas acústicos se ha inspirado para la realización de material didáctico en el método de guitarra a partir de la teoría del color de la maestra Estela Cabezas y la incursión del uso del cuerpo para interiorizar aspectos rítmicos necesarios para el aprendizaje de la música de Émile Jaques Dalcroze.

Para finalizar, el grupo investigador consignó en el método virtual, un compendio de las necesidades que se deben tener en cuenta para abordar el instrumento, posturas metodológicas, didácticas, pedagógicas, así como el desarrollo de material compositivo expuesto en cada una de las lecciones, este último es un valor relevante ya que se promueve la creación artística enfocada a procesos de enseñanza guitarrística.

Referencias

- Cerda, H. (1993). *Los elementos de la investigación*. Editorial Búho. P. 278
- Clemente, J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Tesis doctoral Departamento de Teoría e Historia de la Educación Facultad de Educación. Universidad de Murcia.
- Fernández, E. (2000). *Técnica mecanismo y aprendizaje, una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Art Ediciones. Recuperado de: https://kupdf.net/download/eduardo-fernandez-t-eacute-cnica-mecanismo-aprendizaje_58a473f16454a72f01b1e8ed_pdf
- Giraldo, M. (2010). *El concepto de ambiente virtual de aprendizaje desde una perspectiva mediacional*. Recuperado de: http://cmap.upb.edu.co/rid=1RB3JLKP2-57ZG65-68D/El_concepto_Ambiente-Virtual-Aprendizaje.pdf
- Hernández, A. (2011). *Didáctica general*. Recuperado de http://www4.ujaen.es/~ahernand/documentos/efdgmagtema_1.pdf
- Hernández, S; Fernández, C. y Baptista, L. (2010). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Jorquera, M. (2004). *Métodos históricos o activos en educación musical*. Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>
- Ruiz, A. (2014). *La operacionalización de elementos teóricos al proceso de medida*, col. Omado, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/53152>
- Salazar, F. (2011). *Metodología para la formación de estudiantes de guitarra, a partir de la sistematización de la experiencia docente en el programa "promotorías culturales"*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9612/1/CB-0455756-LMUS.pdf>
- Vasilachis de Gialdino, I. (1992). *Estrategias de investigación cualitativa*. Recuperado de <http://jbposgrado.org/icuali/investigacion%20cualitativa.pdf>



Imagen de uso libre. Tomado de: https://www.google.com/search?q=Concierto&tbm=isch&tbs=sur%3Afm&rlz=1C-1CHBF_esCO837CO837&hl=es&ved=0CAMQpwVqFwoT-CIDzrs2N0OkCFQAAAAAdAAAAABAC&biw=1475&bih=776#imgrc=Xdi_eGWfquYs2M

Cómo citar: Castro-Chíquiza, L.P. & Corzo-Camargo, J.D. (año). El surgimiento del concierto público y sus implicaciones sobre la función social de la música. *Desbordes*, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3733>

Toledo Castellanos, R. (year) The emergence of the public concert and its implications on the social function of music. *Desbordes*, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3733>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

El surgimiento del concierto público y sus implicaciones sobre la función social de la música

The emergence of the public concert and its implications on the social function of music

Laura Paola Castro Chíquiza

Estudiante 10mo Semestre Estudios musicales con énfasis en Educación – Universidad Javeriana

Juan David Corzo Camargo

Estudiante 8vo Semestre Estudios musicales con énfasis en Educación - Universidad Javeriana

Resumen

La música es hoy día un espectáculo. Su función es la de entretener a un público que se encuentra rígidamente separado de la creación artística debido a diversos factores socioculturales y espaciales que limitan al espectador a una interacción exclusivamente pasiva con el fenómeno musical. Tanto la sala de concierto, como el escenario al aire libre y la reproducción digital, establecen una relación unidireccional entre el público y el intérprete, en donde el proceso artístico se configura a través de la apreciación de los primeros sobre los segundos. Se puede caracterizar por lo tanto la relación actual entre la música y la sociedad como un proceso contemplativo, el cual tiene un espacio y tiempo específico, y su elaboración pertenece a los profesionales del área.

Palabras clave:

Música, concierto, social, contexto, cultura.

Keywords:

Music, concert, social, context, culture.

Abstract

Today's music is a show. Aimed to entertain an audience, that is far away from artistic creation by terms of social, cultural and location issues that leave the spectator with only a passive interaction with the musical phenomena. Both concert halls and open stages and digital reproduction make a one-way relation between the public and the performer where the artistic process is configured through the appreciation of the former over the latter. Therefore, the actual relationship between music and society can be characterized as a contemplative process, with specific space and time, and its elaboration strictly belongs to professionals in this area.

Este fenómeno de la música como objeto de contemplación, fue una consecuencia histórica por la conjugación de diversos factores económicos, políticos, religiosos y culturales que transformaron las relaciones sociales de la época: el fortalecimiento de la burguesía y con ello un cambio en las relaciones de poder e intercambio, la paulatina secularización de la sociedad, y la consolidación de un pensamiento ilustrado. El concierto público va a ser bajo este panorama la síntesis y materialización de todos estos procesos. A través suyo se construye una relación comercial con la música, se

descentraliza de la iglesia y el estado su propiedad, y principalmente se fortalecen los ideales de la Ilustración sobre la prevalencia de un arte racional, abstracto y externo al individuo, que derivó en la separación entre público e intérprete que hoy día impera en nuestras sociedades.

La Ilustración va a instituir la mente como fuente única de progreso, entendiendo el mundo y el ser humano, y por tanto la música, de manera segmentada y jerárquica, en tanto establece un dominio de la mente sobre el cuerpo y el espíritu. Este pensamiento va a dar génesis a una concepción evolucionista de las sociedades, que privilegiando las capacidades de la razón frente a las demás cualidades del hombre, plantea una dualidad entre civilización y barbarie, de la cual va emerger la jerarquía de la música académica por sobre las demás. La correlación entre el racionalismo ilustrado y el concierto público, resulta ser la encarnación de una noción jerárquica de la música en donde se piensa que el concierto, con todas sus normas rígidas, es símbolo de progreso, mientras que las prácticas musicales que emergen de formas más espontáneas, representan barbarie, caos, desorden.

Con base en lo anterior, el objetivo de este ensayo es exponer y reflexionar sobre las implicaciones que tuvo el surgimiento del concierto público sobre la función social de la música, entendiendo el concierto público como un mecanismo para el establecimiento de la relación exclusivamente contemplativa entre la sociedad y la música, la cual denota una dominación de la razón por encima de otro tipo de formas de relacionamiento con la música.

En primer lugar, vamos a elaborar un breve resumen del surgimiento del concierto público en términos históricos. Tomaremos de allí los factores económicos, políticos y religiosos que influyeron en su constitución y explicaremos cómo a través de ellos se estructuraron y transformaron las relaciones de la música y la sociedad. Posteriormente analizaremos dichas transformaciones en función de tres categorías conceptuales: la correlación entre música y espacio, la desritualización de la música, y la racionalización de esta.

Finalmente mencionaremos algunas discusiones contemporáneas vinculadas al presente tema. El surgimiento de concierto público se dio en Francia y en Inglaterra. Cada uno con diferentes características que representan los diferentes contextos de cada país y su influencia en Europa.

El caso francés tiene mucho que ver con el uso político de la música por parte del Rey *Louis XIV*, ya que durante los siglos XVII y XVIII, la música en Francia era utilizada por los reyes para consolidar una unidad territorial que estuvo acompañada de un deseo de centralismo político. Por lo cual, los reyes franceses insistieron en tener en la corte a los mejores músicos, así se diseñó todo un ritual para reforzar el poder real. Esta idea de centralismo generó una brecha enorme con los centros provinciales y la corte,

particularmente con la creciente popularidad de géneros musicales como la ópera y el gran motete que requerían de grandes formatos para ser interpretados. Entonces todos los mejores talentos musicales del reino confluyen en París convocados inevitablemente a contribuir al desarrollo del arte nacional. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

En este siglo, la iglesia francesa mantenía alguna independencia con la autoridad Romana, puesto que el Concilio de Trento fue aceptado en Francia hasta el año 1615. A pesar de la aparente oposición al modelo italiano en la música, visible en figuras como Lully que rechazaba que músicos de la corte estudiaran en Italia, es posible escuchar su influencia en varios compositores franceses. Esta confluencia de estilos hizo de París una ciudad cosmopolita, perfecta para el surgimiento de nuevas ideas musicales. Así lo menciona Lesure (2001):

[...] Paris now became the best place in France to observe the rapid growth of ideas and the evolution of taste. Most of the philosophers of the Enlightenment incorporated music in their thinking, and Sauveur, Rameau, d'Alembert, Diderot and the Encyclopedists made original contributions to European musical theory and aesthetics of music. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

Una de las ideas que se fue generalizando en París fue la de organizar conciertos con el único propósito de escuchar música. Así fue como surgió la organización de conciertos más importante en el siglo XVIII: el Concert Spirituel. Fundado por Anne Danican Philidor, quien obtuvo un privilegio en 1725 que le permitió organizar “conciertos públicos de música sacra”, aunque solo en los días en que la Académie Royale de Musique fue cerrado, con la condición de que “no se cante música francesa ni extractos de óperas”. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

Desde finales de 1727, Philidor pudo agregar música francesa a su repertorio. En el momento de la Revolución, el Concert Spirituel había dado casi 1300 conciertos, incluyendo música de más de 450 compositores. Lesure (2001) menciona algunos de estos músicos que pasaron por este escenario en esta cita:

The repertory comprised contemporary French works as well as works by Pergolesi (whose Stabat mater was always popular), J.C. Bach, Haydn, Sacchini and Piccinni. Mozart composed his Paris Symphony for the Concert Spirituel in 1778, and many foreign virtuosos, particularly from Germany and Italy, performed there. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

Había varios factores relevantes sobre el desarrollo de estos conciertos en París. La relación con la corte y los demás usos de la música en París, hacen del *Concert Spirituel* un caso interesante. Ya que si bien en Francia se venía desarrollando la burguesía, estos espacios de concierto se desarrollaron bajo el permiso del rey. Y tenía

ciertas reglas pensadas para que no compitiera con la Ópera francesa. Brindando una alternativa musical los días en que la Ópera estuviera cerrada. Las prohibiciones sobre el repertorio generaron una dinámica interesante para escoger la música que se tocaba en estos espacios, ya que se hacía necesario el uso de bibliotecas musicales para seleccionar las obras. Una práctica común del primer director de los *concerts spirituels* fue pedirle prestado motetes al compositor amigo de su padre Michel Richard de Lalande. Este fue la razón por la cual los motetes de este compositor hicieron parte del repertorio de estos conciertos por años. Incluso después de su retiro. Esto se debía a toda la logística que requería hacer copias de música nueva para grandes formatos, era todo un riesgo musical y económico. El uso y el préstamo de estas bibliotecas musicales se convirtió en todo un activo económico gracias al surgimiento del concierto público y a sociedades musicales que hacían uso de estas. Esto lo menciona Sawkins (1975) en su artículo:

A music library could be leased, just like an apartment, an opera box, or the Concert Spirituel privilege itself. The lessee paid an annual fee, got the use of an asset, and agreed to return it at the end of the lease. There were several music library leases over the course of the Concert Spirituel's history. For example, in 1748, when the Paris Opera leased the privilege of giving public concerts to Royer, the contract included use of the music that the Opera had accumulated while managing the concerts directly. Royer's successors also leased this library. (Sawkins, 1975, p.3)

El contexto en el que surgió el concierto público en Londres fue bien diferente al caso Francés, ya que el florecimiento de la vida de concierto de Londres alrededor de 1700 fue el resultado de una confluencia de muchos factores diferentes. En 1660 finaliza la Mancomunidad Inglesa, cuestión que generó que la música podría promulgarse más abiertamente como una actividad de ocio, ya sea una diversión para los ricos ociosos o una búsqueda erudita del conocedor. Por lo tanto en Londres crecía un público muy grande que estaba interesado en distintas formas de escuchar música, este venía de una elite urbana que en sí misma estaba cambiando y ampliándose debido a la creciente riqueza en Inglaterra y su expansión de los intereses mercantiles. Esto generó un patrocinio inmediato para la música por parte de burgueses y aristócratas pertenecientes a esta elite. En Inglaterra ya el papel de la monarquía como patrón había perdido fuerza y la vida musical de Londres ya no estaba limitado por restricciones, ni dominadas por la ópera ni por la corte. Esta pérdida de poder de la corte se debió a que las finanzas reales cayeron en caos, por lo tanto perdió su lugar central en la vida musical, cuestión que derivó en que los músicos de la corte se vieron obligados a complementar sus ingresos en otros lugares. Esta generación de músicos urbanos desarrollaron un sentido alerta de potencial comercial, algo que se reflejó en una técnica cada vez más virtuosa motivada por la proyección pública

de la música. Weber (2001) menciona la visita de algunos violinistas extranjeros que ejemplifica esto:

Foreign violinists such as Nicola Matteis captured the imagination of London connoisseurs with their dazzling virtuosity and flights of fancy, transporting listeners with expressive powers to match the latest Italian singers.

La música instrumental era por lo general la que se interpretaba en estos conciertos, sobre todo la música de orquesta. Numerosas sociedades musicales se formaron con el fin de tocar esta música sin un interés comercial. Todas estas relaciones hicieron de la vida de concierto en Londres toda una mezcla interesante entre motivaciones, funciones y patrocinio.

En este contexto surgió el concierto público, cuyo primer ejemplo que se menciona en los libros de historia es el de John Banister en 1672. Vale la pena mencionar que de igual manera había música que se tocaba en público en las tabernas, especialmente cuando se cerraron los teatros por reformas puritanas. Los músicos que tocaban en los teatros se vieron obligados a trabajar en estos espacios. Weber (2001) menciona el status en el que se consideraban a estos músicos:

Little is known about the standards and social status of tavern performers, partly because the Commonwealth government classed freelance musicians as vagabonds, to preserve the privileges of musicians' guilds.

Esta relación que se establece entre los músicos fue importante para el desarrollo del concierto público en Inglaterra, ya que había una mezcla entre músicos profesionales y aficionados. Esta era la esencia del concierto público, crear un nicho comercial que se ubicara en algún lugar entre las sociedades de burgueses aficionados y los conciertos de taberna por un lado y los salones de la corte y la aristocracia, por el otro. En 1672 John Banister, un músico de la corte descontento, comenzó a publicitar los conciertos en un periódico londinense. Un hito en la historia de la promoción de conciertos. El primero se realizó en una habitación de una taberna, con un ambiente muy informal. Este involucró a los mejores profesionales de la música de la ciudad, razón por la cual fue un éxito que llevó a cambiar el espacio a uno mucho más grande.

Una de las cosas más importantes de este ejemplo de concierto público fue el pago de la entrada. Había conciertos en los que se pagaba la entrada para poder ingresar, pero otra forma de pago que surgió fue la suscripción semanal. Concepto que era más que una forma de aumentar los ingresos anticipados, ya que los altos precios también garantizaban cierto tipo de exclusividad. Weber (2001) documenta un escrito de un periodista sobre esto:

“At Consorts of Note the Prices are extravagant, purposely to keep out inferiour People’, as a journalist wrote in 1709.”

Esta práctica mezcló el comercialismo descarado de boletos caros y publicidad atractiva con un mecenazgo más tradicional, ya que se esperaba que el beneficiario entregará boletos a sus clientes en persona.

Para 1720 Londres ya había desarrollado una vida de concierto animada, pero desestructurada, algo que ciertamente no proporcionaba una base segura para la carrera profesional de los músicos. En décadas posteriores se fue dando una regularización a través del desarrollo de instituciones musicales que promovieron una temporada de conciertos que aseguraron la continuidad por el bien de los músicos y el público. Weber (2001) menciona las *sociedade amateur* de música que ayudaron en este proceso:

Several long-lived amateur music societies were founded in the 1720s, and the benevolent Society of Musicians in 1738; subscription series were formalized at Hickford's Room, and Handel developed his Lenten oratorio seasons during the 1730s.

Los programas de conciertos también se ordenaron de manera más racional, gradualmente se desarrolló un plan regular de dos partes en el que media docena de obras instrumentales - conciertos, oberturas, solos - alternados con canciones y otras piezas vocales.

Básicamente la vida del concierto se fusionó, por lo tanto, en torno a dos formatos principales: sociedades musicales para el entretenimiento de caballeros aficionados, en su mayoría con sede en o cerca de la ciudad; y conciertos públicos, generalmente celebrados en los teatros.

El surgimiento del concierto público es la representación concreta del proceso histórico de transformación del espacio, tanto musical como social. Allí convergen las transformaciones económicas que empezaban a cimentar la naciente clase burguesa, los cambios en la organización política en tanto disgregación del poder hacia esa clase social, el debilitamiento de la religión como espacio principal de encuentro y homogeneización en torno a un ritual. Todos, acontecimientos que se estructuran a partir del espacio. Y la música está allí, como fenómeno articulador de cada uno de estos factores.

La burguesía se fortalece a través de la institucionalización de un espacio propio de entretenimiento desvinculado de la iglesia y el estado, el cual va a impulsar debido al cobro por la entrada, las relaciones comerciales del arte, propiciando así su cosificación. En la medida en que la obra de arte se convierte en un objeto de transacción, pierde su sentido ritual y encarna una nueva función social.

According to him, an important prerequisite for art's appearance in the public sphere was the commercialization of art. In fact, art and music had enjoyed the patronage mainly of the aristocracy and churches until the eighteenth century, and served such pre-modern authorities. Since the end of the century, art and music have been emancipated from the traditional authorities and have obtained their own positions in society. Concerts and museums became open to all, so long as people paid an admission fee. Consequently, art and musical works became objects of discussions among appreciators. (Habermas, 2000, pág.4)

El concierto público como espacio físico propicio entonces cambios estructurales en la manera de entender la música y en su relación con la sociedad. Es interesante ver de esta manera cómo el espacio en sí mismo ejerce un poder entre visible e invisible sobre el orden social y la configuración de las ideas humanas. *"This is a relational view of space in which, rather than space being viewed as a container within which the world proceeds, space is seen as a co-product of those proceedings".* (Born, 2015, pág. 20-21)

El establecimiento de un espacio propio y autónomo, con un fin específico y único, el de la presentación musical, replanteó el rol de la música en la sociedad, pasando de ser un mecanismo de representación de poder institucional, a un objeto de apropiación individual. Introdujo entonces una noción de propiedad privada sobre la música, convirtiéndola así en un producto de reproducción y consumo dominado por las lógicas comerciales.

Music was an attribute of religious and political power, that it signified order, but also that it prefigured subversion. Then, after entering into commodity exchange, it participated in the growth and creation of capital and the spectacle. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 4)

La sala de concierto resulta ser de esta manera el medio físico de vinculación de la música al nuevo sistema económico y social capitalista, transfiriendo el poder sobre la música, a una clase burguesa representación del individualismo. A lo que esto condujo fue a una concepción de la música como una experiencia de apropiación individual.

As I noted earlier, the concert system requiring an admission fee came about when music became a commodity emancipated from other functions, such as rituals in churches and courts. This invoked a musical aesthetics of autonomy. A demand for serious listening can be viewed as a compliment to these new aesthetics. Notably, the change in attitudes towards music occurred in civil society as a means of bourgeois ident. (Miyamoto, 2013, pág.13)

Por otra parte, siendo una de las principales funciones de la música en el Barroco la representación del poder de la iglesia y la monarquía, en el momento en que se desvincula la música de estas dos instituciones, ella adquiere un poder en sí mismo que configura otro tipo de dinámicas, pero ahora alrededor de la sala de concierto. De esta manera, la transferencia del poder social que representaba la apropiación sobre la música, de las cortes e iglesias a salas de concierto, tuvo como consecuencia la construcción de un universo ético y comportamental alrededor de este nuevo espacio. En últimas, la música es un instrumento de poder en sí mismo. De manera que la música siguió siendo una representación de poder, pero en este caso no de instituciones sino del ideal de la racionalidad.

Habermas encuentra una correlación entre los mecanismos utilizados por la Iglesia y el estado monárquico para la representación del poder, en donde el espacio hace visible la institución. La iglesia católica por su parte establece la catedral como símbolo de la autoridad invisible de Dios y así legitima el orden. En el caso de Rey es la corte el espacio que cumple esta función.

The Pope as a representative of Christ does not have any private personality, but a public personality with a particular dignity.⁷ Furthermore, Schmitt viewed the absolute monarchy as demonstrating the same principles as the Catholic Church did in the Medieval Age. The king's power, which was legitimized by a principle of presentation, established a court where his authority continuously reappeared, and which maintained order through strict rituals and discipline. (Miyamoto, 2013, pág. 7)

Sin embargo, la idea de representación está mediada no solamente por la estructuración física del espacio, sino sobre el comportamiento de la gente en él. Así es como Habermas haya también un paralelo entre los hábitos dentro los salones de concierto y el espacio ritual de la iglesia, puesto que para él en ambos hay procesos de disciplinamiento.

According to him, it is only the Priest who is entitled to hold a mass as a representative ritual, and he wears special attire by which he can be differentiated from ordinary believers. Mass requires a special space for itself and is held at a particular time. (Miyamoto, 2013, pág. 11)

En el caso del concierto público y su desarrollo en Europa, existe una transferencia de poder, y con ello cambia su valor simbólico. Para Habermas el concierto se configura como una especie ritual comparable a la misa católica, puesto que pone su foco, en el lugar donde radica la autoridad. Teniendo en cuenta que en los conciertos es recurrente la ausencia del compositor, el director de orquesta y los intérpretes cumplen la función de ser fieles a la intención del autor de la obra.

Even if a conductor seems to be central to a concert, [he]serves as a proxy; the real creator is the composer, who does not attend. Performers are agents who make the creator present. The composer proves a symbolic existence by his absence. A conductor is equivalent to the Priest mediating between the absent 'God' of the composer and the worshippers; the entitled conductor replicates the composer's creation" (Miyamoto, 2013, pág.11)

Es así como el espacio también impuso unas barreras físicas y simbólicas que transformaron la forma de relacionamiento de la sociedad con la música. El cambio más relevante fue la escucha atenta, asumiendo la música como objeto de contemplación, que la diferenciaba del entretenimiento. Para Miyamoto, la razón de este hábito no es tan importante como su resultado. Puesto que la contemplación atenta de la música legitimó la idea de la música clásica como auténtica y pura, no expuesta a la crítica.

It is true that believers participate in Mass, but they are not entitled to judge or create value; they are present only to approve and accept the value, which is established in advance in the church (Altmann, 1954: 77).¹⁹ In a similar way, audiences in concert halls do not have rights or opportunities to examine or determine the value of the works and the canonical composers. The value of the works has already been widely accepted, because they are performed again and again to persistent cultural acclaim. (Miyamoto, 2013, pág.11)

La razón por la cual se establece este hábito de escucha lo explica relacionándolo con los intereses de los aristócratas:

(...)concerts were usually held, music was just one of many entertainments, such as social activities, eating, games, or gambling, the rising middle class began to express their ambition by challenging the manner of the aristocrats' listening. In this context, a new thought emerged: audiences should seriously listen to music itself. (Miyamoto, 2013, p.11)

La idea de la música como objeto de contemplación y su representación en el espacio del concierto público fue estableciendo la idea de la pureza como característica no solo de la música que se escucha sino del comportamiento de quien lo hace. Así lo explica Born (2015):

In concert life the changes were evident in the development of silent, self disciplined, contemplative and interiorized spectatorship allied to the cultivation of personal feeling/bourgeois act of purification that amounted to a defense against the experienced of social relations. (Sennet en Born, 2015, pág .28)

Es importante resaltar que la purificación del acto musical deviene principalmente de una represión sobre la expresión corporal, buscando con ello transferir toda la energía del proceso artístico a la racionalidad inherente a la mente. Es en este espacio de interacción pasiva donde se posibilita el auto disciplinamiento representado a través del silencio y la apropiación individual de la experiencia musical.

Sennet menciona el cambio en la percepción sobre la música y la relaciona con el creciente interés por la experiencia individual en contraposición con la experiencia colectiva relacionada con la música en contextos rituales, algo común en la función social que ella tenía antes del establecimiento del concierto público.

The attitude toward music then changed profoundly: in ritual, it was one element in the totality of life; in the concerts of the nobility or popular festivals, it was still part of a mode of sociality. In contrast, in representation there was a gulf between the musicians and the audience; the most perfect silence reigned in the concerts of the bourgeoisie. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 47)

Esta progresiva individualización de la experiencia musical, afectó las diferentes relaciones sociales que le eran propias al quitarle su valor colectivo. Ya hemos establecido que se puede considerar el concierto público, gracias a la progresiva apropiación de sus diferentes hábitos, como un ritual que representa los valores de la burguesía y del incipiente capitalismo. Sin embargo, este resulta ser defectuoso si se contrasta con las definiciones tradicionales de ritual, al no corresponder a dinámicas de colectivización. Por tanto, para Attali el concierto corresponde más bien a un proceso de *desritualización*.

Fetishized as a commodity, music is illustrative of the evolution of our entire society: deritualize a social form, repress an activity of the body, specialize its practice, sell it as a spectacle, generalize its consumption, then see to it that it is stockpiled until it loses its meaning. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 5)

Siendo el embellecimiento de los espacios rituales una de las funciones sociales más importantes de la música antes del surgimiento del concierto público, el paso de la música a un objeto de consumo y mercantilización, hace que pierda su principal característica y empieza a cobrar un valor por sí mismo. La música deja de ser considerada como un elemento complementario para convertirse en el foco único de atención. Dicha noción produjo la pérdida por parte de la música del significado que le era propio a sus contextos específicos donde sucedía y de las prácticas colectivas que la constituían. De manera que comienza un proceso que podría denominarse como *desritualización*, representando un arte de consumo individual, con significados que

dejan de lado el simbolismo que se alimenta de su contexto. Max Weber explica el valor de la música en contextos:

Al decir la misa, el padre busca aproximar los mundos sagrado y profano, renovando lazos que conjugan la vida cotidiana de una determinada comunidad en torno a un sentido común de la existencia. Para eso se toca, y, sobre todo, se canta. En la teoría, cuanto más bella la música, mejor sucede el rito; en otras palabras, cuanto más hondamente la música haga penetrar la palabra divina en los espíritus oyentes, más decididamente se afirma su importancia como medio privilegiado para el embellecimiento del ritual. (Miyamoto, 2013, p.10)

El concepto de *Representación* planteado por Attali (2014) como categoría de análisis para la música convertida en mercancía, nos permite comprender el cambio de la función social de la música, al explicar el paso de un vínculo ritual a uno económico debido a la pérdida de una noción de sacrificio.

A new network of music emerges with representation. Music becomes a spectacle attended at specific places: concert halls, the closed space of the simulacrum of ritual-a confinement made necessary by the collection of entrance fees. In this network, the value of music is its use-value as spectacle. This new value simulates and replaces the sacrificial value of music in the preceding network. Performers and actors are producers of a special kind who are paid in money by the spectators. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 31-32)

La música enmarcada en una noción de sacrificio tiene una operatividad más allá de su propia sintaxis, porque inscribe la música dentro del mismo poder que produce la sociedad. Habiendo perdido su significación a través de los factores externos, la utilidad que ella encuentra en la sociedad moderna es una sobrevaloración de su estética. Éste es el concepto clave para entender cómo el concierto público, así como otros espacios de cotidianidad moderna, se fundamenta en una experiencia con fines completamente diferentes a las del ritual. Por esta razón, Colombres elabora una crítica a la denominación de cualquier práctica moderna como ritual, puesto que en la cultura de masas se resignifican y refuncionalizan los mitos, al estereotipar toda conducta significativas e invadir así grandes espacios colectivos.

Multiplicando hasta el delirio los ritos y fetiches, pero degradando su calidad, su fuerza emocional, sus sentidos profundos con lo que destruye no sólo los pirales de una cultura popular, sino también los de la misma cultura de la modernidad occidental. (Colombres, 2005, pág. 62)

Así como el espacio delimitó la interacción entre público e intérprete, estableciendo dinámicas claramente diferenciadas entre ambos grupos a través de la dicotomía entre escenario y silletería, siendo esta última un ámbito de visible represión, también estructuró un mensaje simbólico de experiencia individualizada.

Su poder cosificador convierte en esos vastos espacios de encuentro en celdas aisladas, en falsos paraísos egoístas donde desaparece la creación compartida para dejar sitio a los mensajes unidireccionales y las emociones solitarias. [...] Es decir el hombre de la cultura de masas no participar, tan sólo consume, por lo que sus ritos están vacíos de reales contenidos. (Colombres, 2005, pág. 63)

La individualización del proceso artístico tiene como consecuencia una pasividad del consumo, siendo ésta la ética que está detrás de la experiencia propuesta por el concierto público. Se estructuraron unos receptores no críticos que reciben mensajes unidireccionales, ausentes de contenido, que los hacen cómplices de un sistema que los enajena de la experiencia musical.

Las conductas ritualizada estereotipadas tiene la virtud de reducir la ambigüedad del mensaje, de unificar el sentido de la acción. Los ritos de la cultura de masas buscan más bien enmascarar el mensaje presentando a lo banal como trascendente, a los voraces intereses económicos como gestos altruistas y humanitarios y al acto de consumo como un salto hacia la belleza [...]. (Colombres, 2005, pág. 62)

La transformación del espacio y el proceso de desritualización fue clave para legitimar las ideas que fueron surgiendo alrededor de los significados que debía tener la música. Sin embargo, fue la racionalización el resultado de la conjugación de todos estos procesos, enmarcándose en los ideales de la Ilustración. Max Weber (2015) lo resume de esta manera:

Con el desarrollo de la música a un 'arte' estamental – sea sacerdotal, sea de aedos–, con la superación del empleo meramente práctico-finalista de las fórmulas sonoras tradicionales, con el despertar, por lo tanto, de necesidades puramente estéticas, se inicia regularmente su verdadera racionalización. (pág. 86)

Una de las ideas más importantes de la Ilustración fue la idea del control sobre la naturaleza, la cual se hace visible en el espacio del concierto, al introducir una idea sobre el disciplinamiento y la represión del cuerpo. Para Adorno, existe una epopeya que ilustra esta situación, la de Odiseo encadenado al mástil de su barco frente al ataque sin piedad de las sirenas.

...los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis matienen, a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, escuchando inmóvil como los futuros oyentes, y su grito apasionado por la liberación se pierde ya como aplauso. De este modo, el goce artístico y el trabajo manual se separan al despedirse la prehistoria. La epopeya contiene ya la teoría correcta. El patrimonio cultural se halla en exacta relación con el trabajo forzado, y ambos tienen su fundamento en la inevitable coerción hacia el dominio social sobre la naturaleza. (Horkheimer, Adorno & Sánchez, 2016, pág. 87)

La música, al tener que establecer significados propios fuera de sus factores externos, también representa otra idea de la Ilustración, la de sobrevaloración de la música instrumental como la única capaz de transmitir todos estos significados, pues se aleja de la representación del lenguaje. En el interés por desarrollar un lenguaje universal en sí mismo, es donde sucede su verdadera racionalización. De esa manera, la sinfonía se convirtió en la manera más efectiva de transmitir las ideas que estaban dentro de la música. Así lo explica Miyamoto (2013):

Originally, music had not been regarded as 'art' in aesthetics until the eighteenth century. When music began to be seen as part of 'art', a hierarchy appeared that ranked vocal music higher and instrumental music lower. Instrumental music was viewed as a defective genre, because it did not include any words and, consequently, any ideas. However, authors and critics of Romanticism proposed that instrumental music should be the purest and the best among arts because it does not have any external aids by language. 9 Symphony, as a symbol of large scale instrumental music, was placed at the top of music. (Miyamoto en Weber, 2015, pág. 8)

Teniendo en cuenta que el concierto público representa una red de complejos procesos históricos y sociales, resulta pertinente replantear la forma en que esas dinámicas establecidas se reproducen en la actualidad, puesto que es un espacio en donde se replican muchos modelos de enseñanza hegemónicos y formas de consumo de la música, que afectan incluso a las músicas populares y sus dinámicas internas. Es necesaria no sólo una revisión histórica sobre dichas nociones impuestas, sino una reflexión detallada sobre su vigencia, en vista de otras discusiones actuales como la decolonialidad. Para Colombres (2015), el entendimiento de otras relaciones de consumo de la música puede ser la base de una teoría universal no hegemónica.

Al ritualizar en esa dirección al volverse participativa solidaria no elitista mi agenda de los procesos sociales la producción simbólica de los países

periféricos será distanciando el camino tomado por el arte occidental a partir del renacimiento y elaborará su propia estética de ahí que el rito al igual que limitar que sirve puede ser considerado piedra angular de una teoría del arte verdaderamente universal no servil frente a los modelos de los países centrales y ni siquiera tributario de estos. (pág. 62)

Por lo tanto, si el concierto público es un espacio de legitimación de cierto tipo de música, es impertinente reproducirlo como ejemplo de consumo, puesto que de alguna manera se impone por encima de otras músicas cuyas lógicas no se ajustan a las salas de concierto, y por tanto quedan relegadas a otros espacios donde se consideran menores, por el simple hecho de no caber en el molde en el que se han impuesto los viejos hábitos de consumo de la música clásica europea. El enfoque decolonial surge como alternativa crítica para proponer otras formas de consumo. Sin embargo, esta imposición de ideas está tan estructurada en la música como fenómeno mismo, que solo a través de la articulación de este enfoque con procesos educativos, es que éstas propuestas podrían tomar forma y realmente tener una voz en la discusión.

La educación es el medio más poderoso de coerción, siendo el mecanismo por excelencia de transmisión de las ideas hegemónicas de la sociedad. Hegemonía establecida naturalmente en relación a procesos de exclusión. La educación musical ha sido por tanto el principal medio de legitimación de una única concepción de la música, jerarquizada y represiva. Sin embargo hacia principios de Siglo XX, en línea con la emergencia de la revolución educativa, nacen una corriente de pensamiento fundamentada en las pedagogías abiertas. Es posible ver en los diversos métodos inscritos en dicho movimiento, una necesidad por transgredir los límites impuestos a través de los medios descritos en este ensayo. Se busca en ellos por lo tanto una recuperación de la expresión corporal, fomentando la interconexión entre cuerpo y la música como mecanismo de aprendizaje de conceptos tanto teóricos como musicales. Del mismo modo se habla sobre la música como un medio para desarrollar habilidades sociales y cualidades humanas. Las herramientas prácticas para hacerlo ha sido la percusión corporal como un universo educativo complejo y diverso, y la relación con el lenguaje. De modo que para transgredir la estructuras hegemónicas también se ha recurrido a la inclusión de repertorios de otras músicas del mundo, tratando de mantener sus formas de aprendizaje a través de la improvisación y la oralidad. Prácticas que quedaron relegadas en el proceso de racionalización de la música.

Esta homogeneización de las prácticas musicales y las formas de reproducción de la música, se relaciona también con la represión del cuerpo a través del auto disciplinamiento, ya que al aludir a un consumo de música de contemplación, se pierde la conexión que tiene la música con el baile. La represión del cuerpo se traduce así mismo, en términos musicales, en ritmo, pues es un elemento musical naturalmente relacionado con el movimiento. Por esta razón la represión del cuerpo dada en las

salas de concierto, condujo a una limitación en la misma dirección del desarrollo rítmico de las obras musicales. Sin embargo, el ritmo es una característica musical que por el contrario en las prácticas de los espacios rituales de América Latina u otros continentes, se desarrolló a niveles de complejidad muy altos. Por lo tanto el estudio de músicas que se desarrollan en contextos diferentes al europeo, es de vital importancia para el planteamiento de nuevas epistemologías que legitimen otros tipos de riqueza artística. De esta manera será (y ha sido) posible revitalizar las formas de concebir el mundo y la música de los países históricamente relegados.

El concierto público fue una forma de configurar el consumo de la música que cambió su sentido profundamente, y representó de manera directa la forma de concebir el mundo en la época histórica en que se gestó. Solo a través de la comprensión de sus relaciones históricas, económicas y políticas es que se puede comenzar a plantear un nuevo y renovado concierto en donde se recuperen sus valores rituales y la música pueda tener un significado incluyente que nos represente universalmente, desde nuestros valores latinoamericanos que dialogan con los europeos, y así representar fidedignamente nuestra noción actual de la música que contempla sujetos autónomos y libres.

Referencias

- Attali, J., Jameson, F., & Massumi, B. (2014). *Noise: the political economy of music*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press.
- Born, G. (2015). *Music, sound and space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte* (1st ed.). Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Habermas, J. (2000). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Horkheimer, M., Adorno, T., & Sánchez, J. (2016). *Dialéctica de la Ilustración* (p. 87). Madrid: Trotta.
- Lesure, F., Marcel-Dubois, C., & Laborde, D. (2001). France. *Oxford Music Online*. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40051
- Lima Rezende, G. (2013). *La racionalización de la música como perspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones entre música y religión*. *Revista Transcultural De Música*, 17, 1-29.
- Miyamoto, N. (2013). *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*. *International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music*, 44(1), 101-118. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/41955493>
- Sawkins, L. (1975). *Lalande and the Concert Spirituel*. *The Musical Times*, 116(1586), 333. doi: 10.2307/960329
- Temperley, N., Olleson, P., Bowers, R., Johnstone, H., Rastall, R., & Holman, P. et al. (2001). London (i). *Oxford Music Online*. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.16904
- Weber, M. (2015). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
- Weber, W. (2001). Concert (ii). *Oxford Music Online*. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.06240



José David Roldán Sánchez, Ph.D.

Cómo citar: Roldán Sánchez, J.D. (año). Otto de Greiff, al servicio de la formación y la apreciación musical en Colombia. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3734>

Roldán Sánchez, J.D. (year). Otto de Greiff, at the service of training and musical appreciation in Colombia. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3734>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Otto de Greiff, al servicio de la formación y la apreciación musical en Colombia

Otto de Greiff, at the service of training and musical appreciation in Colombia

José David Roldán Sánchez, Ph.D.¹

Doctorado en el programa «Música, Historia, Sociedad» de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), París, Francia

Máster en Música y Musicología. Université Paris 4 – Sorbonne, Francia

Maestro en Música. Universidad del Valle, Cali, Colombia

Resumen

Otto de Greiff (1903-1995) ocupa un lugar importantísimo dentro del panorama musical de Colombia en el siglo XX. En un país donde la formación musical era casi inexistente y la música era en general percibida como un arte secundario, Otto de Greiff se propuso cambiar esta percepción entre los colombianos. A través del estudio de sus columnas en la prensa, de sus escritos y conferencias sobre música, y de sus cursos en la radio, el artículo analiza esta parte de su producción intelectual y su contribución a la formación y apreciación musical en Colombia.

Abstract

Otto de Greiff (1903-1995) occupies an outstanding position in the Colombian musical panorama of the twentieth century. In a country where the musical education was practically non-existent and the music was perceived as a second-rate art, Otto de Greiff chose to change this perception among Colombians. Via the study of his Newspaper Columns, his writings and conferences about musical subjects and his courses in the radio, this article analyzes this dimension of his intellectual production and its contribution to the Colombian musical education.

Palabras clave:

Musicología, prensa periódica, programas de radiodifusión, música clásica.

Keywords:

Musicology, periodical press, radio broadcasting programmes, classical music.

Recorre los escenarios, comunicando sus conocimientos en eventos que no permite se denominen como conferencias, cada semana su nota musical es el abre bocas musical del lector del «comentario», pues no permitiría el calificativo de crítica. Es, en síntesis, una rara calidad de personaje: matemático, músico, poeta y jugador que «con ojos azules de alemán desafía el Ponche pipermint que Marie Brizard fabricó un día para reducir a los ingleses del Canal de la mancha»².

¹ josedavidnew@gmail.com

² SANMIGUEL ARANGO, Emilio. «Los 80 años de Otto de Greiff». El Tiempo (8 de noviembre de 1983), p. 5.

Introducción

Otto de Greiff (1903-1995) ocupa un lugar importantísimo dentro del panorama cultural de Colombia en el siglo XX. En un país donde la educación musical básica era casi inexistente y donde la música era en general percibida por la sociedad, según palabras del compositor colombiano Antonio María Valencia (1902-1952) en su escrito de 1932, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, como un arte cuyo rol principal se limitaba a entretener y/o acompañar actos sociales como bailes, fiestas, desfiles, procesiones o banquetes³, Otto de Greiff fue una de las personas que durante toda su vida, se empeñó en cambiar esta percepción del arte musical entre los colombianos. Este artículo se focaliza en este aspecto de su producción intelectual.

Después de presentar brevemente la trayectoria de Otto de Greiff, se estudiarán las diferentes formas en que contribuyó a la formación y apreciación musical de la sociedad colombiana, tratando siempre de llegar al mayor número de personas posibles. De esta manera, se analizarán varios de sus escritos para la prensa colombiana, principalmente su columna «Comentarios Musicales» para el periódico *El Tiempo*; sus conferencias sobre música; el contenido de sus dos libros sobre las Sonatas para piano y los Cuartetos de cuerda del compositor alemán Ludwig van Beethoven; y finalmente, su célebre curso para la Radiodifusora Nacional de Colombia, titulado *La Historia Ilustrada de la Música*.

Trayectoria de Otto de Greiff

La mayoría de los datos biográficos sobre Otto de Greiff presentados en este artículo fueron facilitados por su hija Ilse de Greiff, quien en 1997, en homenaje a su padre, fundó, y preside aún, la *Corporación Cultural Otto de Greiff*⁴, entidad sin ánimo de lucro cuyo objetivo principal ha sido el de promover la investigación, la apreciación, la educación, la difusión y la crítica de la música y la poesía en Colombia.

De padres de ascendencia alemana y sueca, Otto de Greiff Haeusler nació el 7 de noviembre de 1903, en Medellín. Uno de sus hermanos fue el reconocido poeta León de Greiff (1895-1976), uno de los poetas colombianos más destacados del siglo XX. Entre 1922 y 1926, Otto de Greiff estudió ingeniería civil en la Escuela Nacional de Minas de Medellín. Una vez graduado, trabajó en la planeación y construcción de importantes carreteras del país y entre 1932 y 1936, fue contratado por la secretaría del Ferrocarril del Pacífico⁵.

3 VALENCIA, Antonio María. Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia. Bogotá, Editorial E. J. Posse, 1932, p. 10.

4 Corporación Cultural Otto de Greiff. <<https://sites.google.com/site/corporacionottodegreifforg/Home>> [consulta 14-1-2019].

5 Ubicado en el suroccidente de Colombia, el trayecto principal que cubría el Ferrocarril del Pacífico era entre el Puerto de Buenaventura, uno de los más importantes del país, y la ciudad de Cali, Capital del departamento del Valle del Cauca.

Tras haber ahorrado una importante suma de dinero, exactamente 3.500 pesos colombianos de la época, para finales de la década de 1920, Otto de Greiff decidió viajar durante un año y medio por Europa, para satisfacer su gran pasión de oír música en directo, yendo a los conciertos de los artistas más reconocidos de la época y coleccionando también sus autógrafos. Según palabras de su hija Ilse, su padre iniciaría con este viaje una invaluable colección de autógrafos de músicos, escritores y artistas en general. A modo de ejemplo y para dar una idea de esta travesía por la Europa de finales de los años 20, se citarán algunos extractos de un artículo para el periódico colombiano *El Tiempo*, en el que Otto de Greiff rememora el día en que obtuvo en Alemania el autógrafo de un muy joven Yehudi Menuhin. Publicado el 21 de mayo de 1943, el artículo lleva por título «Un autógrafo de Menuhin» y de Greiff lo escribió en ocasión de la venida del célebre violinista estadounidense a Colombia en ese año.

El señor del Noticiero cultural y el maestro Guillermo Espinosa están muy empeñados en que les cuente a ustedes cómo fue lo de la consecución de un autógrafo del niño Yehudi Menuhin, en memorable ocasión, en el libre Berlín de 1929. [...] Simplemente ocurrió que durante un periodo en que la suerte me deparó el oír cosillas notables de música, en Berlín, en Viena, en París, y cuando en la capital del Reich se aceptaba que los músicos no arios fueran grandes intérpretes, apareció algún día la noticia de que un chicuelo de doce años, judío de San Francisco, extrañamente denominado Yehudi Menuhin, iba a asaltar el tablado de la Filarmónica de Berlín nada menos que con el concierto en Mi de Bach, con el de Beethoven y con el de Brahms, todo en una velada [...].

Yo acudí desde tempranísimo con Guillermo Espinosa a nuestros puestos no numerados pero sí excelentemente situados [...]. La prensa habló de que en ese concierto estuvieron Einstein y Kreisler y Stresemann. [...] La ovación fue indescriptible; el alud de gentes cazadoras de autógrafos quedó chasqueado, porque tras mucho aguardar a la puerta del camerino, saltó un señor con un bulto debajo del abrigo, bulto que después se supo era la regordeta humanidad del pequeño Menuhin. De modo que perdí la llevada del retratito preparado. [...].

El 29 de abril de 1929 (la fulgurante primera presentación de Menuhin en Berlín había sido el 12), ejecutaron los miembros del cuarteto Bush uno de Reger y el divino catorce del sordo. Al buscar la firma del famoso Adolf Busch, hermano de Frtiz, y maestro de Menuhin, me topé en el cuarto de los artistas con el maestro y con el desprevenido y minúsculo discípulo. Como felizmente aun llevaba su foto, el atraco fue definitivo, ante la sorpresa del pequeño, exteriorizada apenas por un gruñido infantil⁶.

6 GREIFF, Otto de. «Un autógrafo de Menuhin». *El Tiempo* (21 de mayo de 1943), p. 5.

A su regreso de Europa, Otto de Greiff se instaló en la ciudad de Cali, trabajando para el Ferrocarril del Pacífico. Es de gran relevancia indicar que durante esta estadía en la capital del Valle del Cauca, de Greiff entabló una gran amistad con el compositor Antonio María Valencia y entre 1932 y 1933, le ayudó a fundar el actual conservatorio de música de Cali, el Conservatorio Antonio María Valencia⁷. Posteriormente, en 1937, Otto de Greiff se trasladó definitivamente a Bogotá. En la capital de país, de Greiff fue Secretario General de la Universidad Nacional de Colombia durante 14 años y medio, desde 1937 hasta 1951, y paralelamente, en 1938, empezaría a trabajar como profesor de cálculo y geometría analítica en la Facultad de Ingenierías y en el Departamento de Matemáticas de esta misma universidad. A partir de ese momento, su carrera se desarrolló fundamentalmente en la docencia y durante más de 52 años, de Greiff estuvo vinculado a esta importantísima institución de educación superior.

Si bien Otto de Greiff tenía una formación de ingeniero, también se destacó en otras áreas. Aunque menos conocida que la obra poética de su hermano León de Greiff, Otto dejó una obra poética que solo se publicó en su integralidad en 1997⁸, dos años después de su fallecimiento, el 31 de agosto de 1995. También era admirado porque dominaba varios idiomas, inglés, francés, alemán, italiano, sueco, ruso, danés y esperanto, y tradujo al castellano varias obras de reconocidos poetas europeos como Johann Wolfgang von Goethe, Stephan Zweig, Rainer María Rilke, Guillaume Apollinaire y Stéphane Mallarmé. Pero el área por la que más se le recuerda hoy en día en Colombia, está relacionada con su gran pasión, la música, área en la que destacó notablemente como crítico musical y como promotor de la educación musical.

Columnas musicales en la prensa

Desde su juventud, Otto de Greiff siempre fue un gran melómano y junto con su hermano, el poeta León de Greiff, poseían una de las colecciones de discos más importantes del país⁹. Nunca recibió clases formales de instrumento o formación musical, los vastos conocimientos en materia de música los adquirió a través de los discos, de los viajes y de todo libro que leía relacionado con este arte, los cuales hicieron de él una de las personas con más vasta cultura musical en Colombia. Esta reputación de melómano y de gran conocedor en la materia, lo llevó a convertirse desde muy joven en crítico musical para la prensa. Su hija Ilse me indicó que el primer «Comentario Musical» escrito por su padre data del 14 de abril de 1921, cuando tenía apenas 18 años, y habla sobre la pianista colombiana Elvira Pardo. El artículo fue publicado en el número 5 de la revista *Universidad* de Bogotá.

7 Hasta ahora no se ha encontrado ningún documento o indicio que indique que Otto de Greiff ejerciera algún tipo de docencia en esta institución. Para obtener más detalles sobre la creación de esta institución, consultar: GÓMEZ-VIGNES, Mario. «Concreción del Conservatorio de Cali». Imagen y obra de Antonio María Valencia. Cali, Corporación para la cultura, 1991, pp. 308-309.

8 Esta antología poética fue de nuevo publicada por la editorial de la Universidad de Antioquia en Medellín en el año 2001. Referencia bibliográfica: GREIFF, Otto de. *Grafismos del grifo grumete*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2001.

9 Después del fallecimiento de Otto de Greiff, su hija Ilse donó a la Biblioteca Pública Piloto de la ciudad de Medellín, la colección de más de 7.000 discos de música clásica de su padre.

Pero el periódico donde más desarrolló esta actividad fue *El Tiempo*, en la actualidad, el periódico más importante a nivel nacional en Colombia. Otto de Greiff trabajó como columnista musical de este diario durante 70 años, desde 1925 hasta su muerte en 1995. Si al principio de Greiff escribía ocasionalmente algunas reseñas musicales o críticas de conciertos para este diario, con el tiempo, su columna sobre música se hizo cada vez más regular. Consultando los archivos de prensa de *El Tiempo*, se encontró que a principios de los años 50 su columna a veces se llamaba simplemente «Música» y otras veces llevaba el título de «Comentarios Musicales». Por este último nombre es por el que más se le recuerda hoy en día. Fue difícil definir un patrón de regularidad en las publicaciones de la columna de Otto de Greiff, ya que sus escritos eran publicados con cierta regularidad en el «Suplemento Literario» del periódico, una edición especial que aparecía cada domingo y que trataba asuntos de literatura, pintura, música y artes en general; pero también aparecían en la sección diaria de «Vida Cultural» del periódico, sin importar el día de la semana.

A través de estas columnas, Otto de Greiff hacía críticas y comentarios musicales de la mayoría de los conciertos y recitales que ocurrían en Bogotá, daba noticias de la actualidad musical nacional e internacional y reseñaba los últimos discos de música clásica que llegaban al país. Pero cabe también destacar otro aspecto sumamente importante en el estilo de esta columna, y es el relativo a lo que se podría denominar la intención pedagógica con la que Otto de Greiff la escribía.

Si retomamos de nuevo el escrito de 1932 de Antonio María Valencia antes citado¹⁰, el compositor, pianista y pedagogo colombiano anotaba lo siguiente acerca de la situación de la educación musical general de los colombianos:

Es una verdad desconsoladora, pero una verdad innegable, que el joven colombiano, una vez concluidos sus estudios secundarios, no ha oído hablar siquiera de Beethoven, de Wagner, de Debussy. El caso es que cualquier bachiller nuestro puede ignorar absolutamente la existencia de tales genios; no así la de Cicerón, Pasteur y Edison¹¹.

Otto de Greiff era también consciente de esta realidad, de la falta de conocimientos generales de la mayoría de la gente en Colombia en cuanto a cuestiones de música se trataba. Pero su entusiasmo por la música y su vocación de pedagogo, hicieron que sus escritos en la prensa, fueran también una ocasión para educar a sus lectores y que estos aprendieran con cada lectura, algo más de música, ya fuera sobre un compositor, sobre una obra en específico o sobre un intérprete. De esta manera, poco a poco, empezarían a apreciar más este arte y a escucharlo de otra forma, de una forma más consciente.

10 VALENCIA, A. M. Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia...

11 Ibid., p. 10.

Para dar una idea del tono pedagógico con el cual Otto de Greiff escribía sus columnas de prensa, se citará un ejemplo que data del domingo 30 de julio de 1950. En esta ocasión, el «Suplemento Literario» del domingo consagró una página entera para conmemorar los 200 años del fallecimiento del compositor alemán Johann Sebastián Bach. El artículo de Otto de Greiff se llamó «El Representante de lo Sublime» y simplemente leyendo el párrafo inicial del texto nos damos cuenta de este estilo pedagógico de su autor. Otto de Greiff busca dar una imagen más precisa de lo que fue la obra de Bach, tratando de mostrar otras facetas del compositor evitando así caer en los lugares comunes y clichés a los que habitualmente el público suele reducir la música de este maestro alemán. El estilo de escritura de Otto de Greiff es casi como el de un profesor que estuviera dirigiéndose a sus lectores en un salón de clase:

Sobre la gloria o la grandeza de los compositores máximos hay las mismas convenciones, circulan los mismos lugares comunes y surgen las mismas paradojas que sobre la de los demás valores descollantes del espíritu. Pero siendo la música, la «materia musical» (vale decir, el producto o resultado de la labor del artífice compositor) lo menos asible, lo más objetivamente intangible si se la compara con los engendros de otra suerte de creadores, el catador o captador remolón que busca la senda trivial desemboca siempre en un concepto simplista y cómodo, pero no siempre, o no en todos los casos justo y real. Así, dentro de lo musical, Bach está condenado a representar lo sublime, como Mozart lo gracioso, o Beethoven lo trágico, o Debussy lo sutil, o Verdi lo ramplonamente melodramático. Y el auditor que escudriña y discierne se tropieza con frecuencia, para su desconcierto, con admirables paginas graciosas o a ras de tierra en Bach (sus cantatas seculares, por ejemplo), o con acentos de la más honda tragedia en Mozart (el quinteto en sol menor para cuerdas o el concierto en do menor para piano), o con la gracia infinita de las Variaciones Kakadu o de la octava beethovenianas, o con el claro acento patético de muchas páginas del Pelléas de Debussy, o en Verdi con la tragedia pura en Otello (y sea dicho de paso, en muchos pasajes de sus óperas más vituperadas) o con la farsa pura en Falstaff. Así, pues, saquemos a Bach de sus casillas y veámoslo, no como el prototipo de lo sublime, sino como el sumun del músico, del musicalizador, del obrero que trabaja en música.

Porque a la postre eso fue en su vida, y eso fue lo que vieron en él sus contemporáneos: un infatigable, un tesonero artesano de la música. Anatema, horror, diréis los puristas. Pero es ésta una paradoja solo si se juzga una de las muchas fases del poliedro Bach. Que si se ven otras, Bach aparece lo que queráis, lo que el estado de ánimo os exija u os mueva a buscar¹².

12 GREIFF, Otto de. « El Representante de lo Sublime » en el Suplemento Literario. El Tiempo (30 de julio de 1950), p. 1.

Otro aspecto de este tono pedagógico de Otto de Greiff se encuentra en la forma en que habla del músico y de la seriedad de su profesión. Citando de nuevo el texto *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, ya en 1932 Antonio María Valencia lamentaba la forma en que era percibido el músico en Colombia, como «un personaje que sirve para divertir a los demás: hace bailar, acompaña los desfiles, las procesiones, las fiestas públicas, o simplemente los banquetes de los grandes señores y sus conversaciones»¹³. Y añadía además que el arte del músico era considerado en general por la sociedad como «secundario, de recurso, para entretener y acompañar alegrías frívolas»¹⁴. En este sentido, Otto de Greiff también se encargó en sus columnas de cambiar esta percepción peyorativa y de valorar la seriedad del trabajo y del arte del músico profesional, ya fuera un intérprete instrumental o un compositor. A modo de ejemplo, en una columna musical publicada en *El Tiempo* el 8 de febrero de 1943, de Greiff habla en los términos más elogiosos del violinista y médico polaco Stephan Hosiasson. Pero estos cumplidos no van dirigidos hacia la técnica y virtuosismo del violinista, sino más bien hacia su personalidad, su profesionalismo y su profundidad a la hora de abordar la interpretación musical. En términos generales, de Greiff alaba su integridad como artista y como ser humano, definiendo en cierta manera el alto perfil al que debería pretender todo músico serio y/o de profesión, y lo que debería esperar de él su audiencia.

Interesantísima figura la de este médico natural de Polonia y educado científica y artísticamente en París. Entre nosotros se tiene desvió particular, por parte de las gentes que se dicen serias, hacia los hombres de ciencia, o de política, o simplemente de mundo, que se interesan por las inútiles cuestiones de arte. El doctor en medicina Hosiasson es además un excelente violinista, y de ello podrá darse cuenta el público bogotano en la tarde de mañana, [...]

No resulta fácil hallar entre los ejecutante de un instrumento musical un acendrado amor a la música, como el que Hosiasson tiene a la escrita para su instrumento, y a la restante. El solista profesional, el «virtuoso», prefiere de ordinario aquellas obras, a menudo carentes de valor estético, en que se puede hacer gala de destreza técnica. El artista médico declara que ocasionalmente puede escuchar algún Sarasate o algún Wieniawski, pero que nada sería para él tan torturante como tener que ensayar decenas de veces una obra brillante de alguno de estos hacedores de música violinística. En cambio se extasía y solaza infinitamente con una sonata de Mozart o de Beethoven.

13 VALENCIA, A. M. *Breves apuntes sobre...*, p. 10.

14 *Ibid.*, p. 10.

Por eso sus programas son aquellos que el buen oyente busca casi siempre en vano entre los de los solistas: sonatas, nada más que sonatas o conciertos de los grandes maestros, y nada de cositas para el gusto fácil de los aficionados a medias. [...] Hosiasson es antes que todo un intérprete; como siente y comprende la música, y como la ama, nos la traduce a través de su grande inteligencia y de su exquisita sensibilidad¹⁵.

Y en otra columna del 4 de marzo de 1973, de Greiff se refiere en términos similares cuando habla de dos recitales de piano realizados en Bogotá por el pianista austriaco Paul Badura-Skoda. De nuevo, más que alabar el dominio técnico del músico, la reseña hace especial énfasis en la profundidad y en el conocimiento del pianista a la hora de interpretar.

[...] porque Badura-Skoda, espiritual y ambientalmente identificado con el fenómeno Schubert, ha hecho una de sus especializaciones la interpretación de la obra pianística del genial maestro; más para ello no basta aquello, ya que a la compenetración intuitiva hay que agregar el conocimiento erudito y exacto del estilo y el carácter schubertiano. Por tal razón la monumental Sonata en Do menor [...] fue la culminación del recital duplicado; en el primero de ellos Badura-Skoda dio algunas explicaciones previas, en excelente español, sobre el alcance de esta sonata [...]

En cierto modo el momento íntimamente musical del recital doble fue el de las Escenas Infantiles de Schumann; el intérprete en verdad no requería ningún esfuerzo para delatar su espíritu varonilmente infantil, valga la paradoja. [...] Y el público volvió a mostrar que lo que más le halaga es la pirotecnia, al aclamar con más exaltación las efectistas explosiones, vertidas con impecable y prodigiosa técnica, de la Rapsodia 12 de Liszt, que la depurada introspección de las Escenas Infantiles schumannianas¹⁶.

Con estos ejemplos se puede ver cómo Otto de Greiff trataba de cambiar la percepción que el público colombiano podía tener del músico. Lo mostraba no como un número de circo que puede tocar la mayor cantidad de notas posibles a toda velocidad en su instrumento, sino como un profesional, un artista consumado y un intelectual erudito, que conoce a cabalidad todos los misterios de su arte, del arte musical.

15 GREIFF, Otto de. « El violinista Hosiasson ». El Tiempo (8 de febrero de 1943), p. 5.

16 GREIFF, Otto de. « Comentarios Musicales: Badura Skoda ». El Tiempo (4 de marzo de 1973), p. 7-B.

Cursos didáctico-musicales

Pero esta faceta de Otto de Greiff, la de transmitir sus vastos conocimientos de la música, no se limitó únicamente a sus escritos en la prensa. De Greiff dictaba también clases de Historia de la Música en varias facultades de la Universidad Nacional y organizaba regularmente, en colaboración con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, de la cual era socio fundador, una serie de Cursos Didáctico-Musicales abiertos principalmente a la comunidad universitaria. Se ve por ejemplo cómo para el año 1942, en la última página de uno de los programas de mano de un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional¹⁷ se anuncian *Los Conciertos Universitarios* y se explica que «este curso didáctico musical estará a cargo del doctor Otto de Greiff. El curso se compone de 10 lecciones, y el valor de la matrícula será de \$ 1 para los estudiantes y de \$ 2 para los particulares». Y para el año 1943, en la sección de «Noticias Culturales» del periódico *El Tiempo*, encontramos cómo estas lecciones eran anunciadas en la prensa. En la edición del 12 de abril de 1943 se lee:

Mañana [13 de abril], a las 6 de la tarde, en el teatro del Colegio Nacional de San Bartolomé, la Orquesta Sinfónica Nacional ofrecerá, bajo la dirección del maestro Guillermo Espinosa, la tercera audición del curso didáctico-musical organizado por la misma institución con la erudita cooperación del doctor Otto de Greiff. El programa comprende obras de 3 de los hijos de J. S. Bach: Juan Christian, Felipe Emanuel y Guillermo Federico¹⁸.

Y un mes y medio después se encuentra el anuncio de la siguiente lección en la edición del 24 de mayo de 1943:

El doctor Otto de Greiff dictará esta tarde, a las 6, en el Teatro Colón, la cuarta lección del curso didáctico-musical especial para universitarios que con su cooperación magistral organizó la dirección de la orquesta sinfónica nacional. El barítono Luis Carlos García, la pianista señorita Lucia Thorschmidt y los violinistas Alejandro Zagarra y Rafael de Castro, interpretarán varias obras de Rameau, a quien está dedicada esta lección¹⁹.

De esta forma, Otto de Greiff daba continuamente cursos de historia de la música y de apreciación musical. Pero esta actividad pedagógica no se limitaba exclusivamente a la comunidad universitaria. De Greiff también se ponía al servicio de las personas que lo solicitaban especialmente por sus conocimientos en materias musicales y que tenían ganas de aprender y de apreciar un poco más la música y su historia. Se lee en la edición del 4 de junio de 1942 de *El Tiempo*, una reseña de una conferencia privada

¹⁷ Programa de mano del Cuarto Concierto de Temporada del año 1942, realizado el 19 de mayo en el Teatro Colón de Bogotá.

¹⁸ « Noticias Culturales: Curso ». *El Tiempo* (12 de abril de 1943), p. 5.

¹⁹ « Noticias Culturales: Curso ». *El Tiempo* (24 de mayo de 1943), p. 5.

dictada por Otto de Greiff sobre la música del Renacimiento. De esta conferencia se habla en los siguientes términos:

De extraordinario interés fue la conferencia de don Otto de Greiff, acerca de la música del Renacimiento [...]. Otto de Greiff es un erudito en música y en otras cosas. Gusta de ir al fondo de las ideas, de las costumbres y de las artes. Con palabra fácil y amena acaricia los temas en el afán de hacer compartir sus propias emociones. Ilustró su disertación con trozos musicales, impresos en discos de los cuales no hacía sonar sino unos pocos compases, apenas para dar idea de la evolución de la música [...]. Se admiró la virtuosidad de Otto de Greiff, su calor comunicativo, su fanatismo musical, su devoción por el estudio de los grandes maestros y el arte de hacer una conferencia alerta con unos trozos musicales admirables...²⁰

De esta intensa actividad pedagógica quedan dos textos publicados que Otto de Greiff escribiera a petición de la Sociedad de Amigos de la Música de Bogotá. El primero, escrito en 1948, trata sobre los Cuartetos de cuerda de Ludwig van Beethoven y el segundo, de 1951, de las Sonatas para piano del mismo compositor. La Sociedad de Amigos de la Música de Bogotá fue una asociación de melómanos que invitaba regularmente a la ciudad a artistas de talla internacional. Por ejemplo, con motivo de la venida a Colombia del famoso pianista alemán Wilhelm Backhaus en 1951, invitado para interpretar el ciclo completo de las Sonatas para piano de Beethoven, la Sociedad le pidió a Otto de Greiff que escribiera un folleto acerca de estas obras. En el anuncio de esta venida se puede leer: «Para mejor apreciación del ciclo de sonatas, [...] la Sociedad de Amigos de la Música [...] ha resuelto editar un folleto con notas informativas sobre las 32 Sonatas de Beethoven. De su redacción fue encargado como anteriormente, el doctor Otto de Greiff, musicólogo muy conocido, [...] leal acompañante de nuestras labores y la figura más autorizada para tal fin»²¹.

Aunque escritos hace más de medio siglo para una ocasión específica, estos textos, redactados casi como un método didáctico y una guía de escucha, permanecen vigentes, aún hoy en día para cualquier estudiante o melómano que quiera acercarse a los repertorios que trata. Por ejemplo, en el libro que trata sobre los Cuartetos de cuerda, Otto de Greiff, como buen profesor que era, introduce el repertorio explicando primero a qué se le denomina Música de Cámara, explica la importancia del cuarteto de cuerdas dentro de este género, habla en términos generales de los tres periodos en los que se suele dividir la obra de Beethoven y finalmente habla de cada cuarteto, explica cada uno de sus movimientos y expone detalles sobre las épocas de composición y publicación de estas obras. Leyendo el pasaje introductorio del libro, es innegable el tono y la intención pedagógica de su autor:

20 « Música del Renacimiento ». El Tiempo (4 de junio de 1942), p. 5.

21 « Noticiero Cultural ». El Tiempo (10 de septiembre de 1951), p. 5.

Se da el nombre de música de cámara, en su acepción más definida, a la instrumental en que intervienen poco intérpretes. El nombre se deriva de los conciertos que desde el siglo XVII celebraban los nobles en recintos privados. Hoy la música de cámara comprende las obras, compuestas generalmente siguiendo el tipo de la sonata, escritas para un grupo de tres, cuatro, cinco o unos cuantos instrumentos más (tríos, cuartetos, quintetos, etc.).

De todas estas combinaciones la más perfecta técnicamente es el cuarteto de cuerdas, formado por dos violines, una viola y un violonchelo; lo es porque permite la concurrencia de las cuatro voces de la polifonía vocal (soprano, contralto, tenor y bajo), con la ventaja de la inagotable flexibilidad de que disponen los instrumentos de arco...²²

Aunque puedan parecer anodinas y bastante obvias las explicaciones de Otto de Greiff, el uso de este tono escolar también da muestra del limitado conocimiento en la materia que tenía el público que asistía a estos conciertos. De Greiff conocía bien esta realidad y por eso aprovechaba cualquier oportunidad para tratar de educar, de cambiar esta situación, de subir el nivel cultural del país, de modo tal que la audiencia pudiera apreciar mejor y con más conocimientos los conciertos a los que asistía o la música que escuchaba en la radio. La lectura de estos dos libros tan detallados y exhaustivos sobre las sonatas y los cuartetos de Beethoven, llevan a pensar que es una lástima que su autor no escribiera y publicara libros similares sobre otros compositores y otros repertorios. En el año 2003, la Universidad Nacional de Colombia, en homenaje a los 100 años del nacimiento de Otto de Greiff, reeditó y publicó estos dos textos en un solo libro bajo el nombre de *Las sonatas para piano y los cuartetos de cuerda de Beethoven*.

Cursos en la Radio

Al igual que con la prensa escrita, otra tribuna muy importante que tuvo Otto de Greiff para poner sus amplios conocimientos en materias musicales al servicio de un mayor número de personas fue la radio. Es así que para este último punto del artículo se tocará lo concerniente a los cursos de historia de la música y de apreciación musical que Otto de Greiff hizo para la Radio Difusora Nacional de Colombia entre las décadas de 1940 y 1950.

Bajo el impulso del presidente Eduardo Santos (1888-1974)²³, la Radio Difusora Nacional de Colombia fue fundada en 1940, como una dependencia del Ministerio de Educación Nacional. En el discurso inaugural del presidente Santos se explicaba cuál era el

²² GREIFF, Otto de. *Las sonatas para piano y los cuartetos de cuerda de Beethoven*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2003, p. 53.

²³ Su mandato presidencial fue del 7 de agosto de 1938 al 7 de agosto de 1942.

objetivo de esta: «trabajar por la cultura nacional en todos los órdenes, colaborar con las universidades, colegios y escuelas, en intensas labores de enseñanza, contribuir a la formación del gusto artístico con programas cuidadosamente preparados, dar una información absolutamente serena y desapasionada, totalmente objetiva, que lleve a todos una breve y fiel síntesis de cuanto en el país y en el exterior suceda»²⁴. Y en un artículo del periódico *El Tiempo* del 2 de febrero de 1941, titulado «Por la educación musical», en el que se conmemora el primer año de existencia de esta radio, se lee:

*La Radiodifusora Nacional está cumpliendo una admirable labor educativa, [...] cada día es mayor el número de personas que buscan en ella un rato de solaz, al propio tiempo que un fácil y admirable vehículo de información cultural. [...] Los radioescuchas de la emisora nacional encuentran en sus sobrios y estupendos programas una espléndida oportunidad de conocer selecciones de los mejores músicos, obras de los más castizos y depurados escritores, críticas artísticas de la más alta y decantada responsabilidad mental, [...]. Todo ello esta intervenido por un exquisito criterio de servicio al país*²⁵.

Las programaciones de la Radio Difusora Nacional eran anunciadas en detalle en la prensa y ahí nos damos cuenta de que se trasmitían, por ejemplo, cursos de inglés o clases de literatura, entre otras cosas. Junto con la colaboración de varios intelectuales de la época, como Bernardo Romero Lozano, Guillermo Abadía, Oswaldo Díaz y León de Greiff, entre otros, Otto de Greiff participó desde su fundación en las actividades y programaciones de esta radio, y estaba encargado de hacer la mayoría de crónicas musicales y de planear, escribir y transmitir lo que se convirtió en su curso de historia de la música, conocido bajo el nombre de *La Historia Ilustrada de la Música*. Este curso empezó a emitirse poco tiempo después de fundada la Radio Difusora Nacional en 1940.

En esta serie radial de 200 capítulos, cada uno de aproximadamente 30 minutos, Otto de Greiff hace un recorrido por todos los periodos de la música. Lo que hace más interesante a este curso es que su autor decide no limitarse únicamente a la música en la civilización Europea y la cronología con la que se le suele estudiar, es decir música de la Grecia clásica, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo y siglo XX, sino que hace un recorrido más amplio estudiando también prácticas musicales de diversas regiones del mundo. Por ejemplo, en las primeras emisiones se aborda el estudio de la música en pueblos primitivos, aborígenes y del lejano oriente. Para lograr tal objetivo, de Greiff se inspira y toma como referencia metodológica la obra del musicólogo alemán Curt Sachs (1881-1959), en especial su colección de 169 discos

24 Extracto del discurso inaugural de la Radiodifusora Nacional de Colombia, pronunciado por el presidente Eduardo Santos, el 1 de febrero de 1940. El discurso completo se puede escuchar en el sitio web de Señal Memoria bajo el título de « Hechos de paz en Señal Memoria: la fundación de la Radio Nacional de Colombia ». <<https://www.senalmemoria.co/articulos/hechos-de-paz-en-senal-memoria-la-fundación-de-la-radio-nacional-de-colombia>> [consulta 25-5-2018].

25 « Por la educación musical ». *El Tiempo* (2 de febrero de 1941), p. 5.

de 78 revoluciones por minuto Antología Sonora²⁶, la cual presenta un vasto número de ejemplos musicales, y su libro *Our Musical Heritage: A Short History Of Music*²⁷, dividido en 21 capítulos en los cuales su autor estudia la historia de la música desde las prácticas musicales más primitivas hasta la aparición de los instrumentos electrónicos aparecidos en el transcurso de la primera mitad del siglo XX. Sobre la preferencia sobre la obra del musicólogo alemán, Otto de Greiff declararía en la primera emisión al aire de su curso radial:

Perplejos ante el problema de cómo afrontar el compromiso de hacer una historia radiada de la música, luego de repasar un buen número de libros sobre la materia, la gran mayoría de ellos escritos con miras a la enseñanza magistral en la cátedra o a la lectura meditada y repetida[...], acabamos por desembocar en el reencuentro con un viejo afecto, el de un tratado escrito por uno de los primeros musicólogos que se ocupó antes de la era del microsurco o disco de larga duración, en editar una antología de música antigua que en su tiempo [...] fue famosa. La llamó Antología Sonora. Los discos que la conformaban no aparecían de acuerdo a ningún plan, pues su edición había de someterse a las exigencias materiales del momento. Pero su director, Curt Sachs, escribió una historia de la música un tanto sui generis apoyándose en su parte antigua en los discos de la citada colección. Se divide este libro en 21 capítulos con lo que las grandes épocas, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Música Moderna, quedan convenientemente fragmentadas y además necesariamente complementadas. Sobre el plan de Curt Sachs, eso sí, con las inevitables modificaciones impuestas por más de una razón, esbozaremos este somero panorama de la música universal²⁸.

Se presenta en la siguiente tabla, el temario de los primeros veinticinco capítulos de La Historia Ilustrada de la Música para mostrar una parte de la organización de este curso radial y demostrar la seriedad de su contenido y la rigurosidad con la que fue concebido por su autor.

Tabla 1. Temario de los primeros 25 capítulos del curso radial Historia ilustrada de la música (elaboración propia a partir del registro sonoro del curso radial).

Capítulo 1: Música Aborígen

Capítulo 2: Música Primitiva

Capítulo 3: Lejano Oriente – China, Tíbet y Japón

26 SACHS, Curt. L'anthologie sonore Vol. 1-13. New York City, The Gramophone Shop, Inc., 1933-1954, 78rpm.

27 SACHS, Curt. *Our Musical Heritage: A Short History of Music*. New York, Prentice-Hall Inc., 1952.

28 Transcripción hecha por el autor de este artículo.

Capítulo 4: Lejano Oriente – Indonesia

Capítulo 5: La India

Capítulo 6: Cercano Oriente

Capítulo 7: Música Judía

Capítulo 8: Música Griega

Capítulo 9: Música Cristiana Primitiva, no católica romana

Capítulo 10: Cremos Cristianos diferentes del Romano, Música Griega

Capítulo 11: Música Ambrosiana

Capítulo 12: Canto Gregoriano

Capítulo 13: Monofonía religiosa y secular – Trovadores y troveros

Capítulo 14: Monofonía religiosa y secular – Minnesanger

Capítulo 15: Polifonía primitiva, hasta el siglo XIII

Capítulo 16: Polifonía del siglo XIII – Escuela de Notre Dame

Capítulo 17: Música Instrumental en la Edad Media – Danzas

Capítulo 18: Ars Nova fuera de Italia

Capítulo 19: Ars Nova en Italia

Capítulo 20: Guillaume de Machaut

Capítulo 21: Siglo XV – Inglaterra y Alemania

Capítulo 22: Siglo XV –Guillaume Dufay

Capítulo 23: Siglo XV – Música Flamenca

Capítulo 24: Siglo XV – Música Flamenca y Josquin des Prés

Capítulo 25: Música Flamenca - Siglo XV al XVI

En los años 50, Otto de Greiff fue invitado por otra radio, la radio privada HJCK de Bogotá, en la cual realizó un programa diferente, pero en la misma línea de *La Historia Ilustrada de la Música*. Este programa se llamó *Cursillo de Apreciación Musical*. Su hija Ilse me precisó también que a partir de 1987, su padre realizó y presentó el programa *Grandes Intérpretes* en la emisora HJUT de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, programa que le mereció en 1993 el Premio Simón Bolívar al mejor programa radial cultural.

En 1983 la programadora colombiana de Radio Televisión Interamericana R.T.I. y Discos Orbe publicaron en catorce volúmenes, de cuatro casetes cada uno, una parte de los cursos de *La Historia Ilustrada de la Música*; y en el año 2009, la Radio Nacional de Colombia en el marco de la celebración de sus 69 años de existencia y como homenaje a Otto de Greiff, uno de sus fundadores, editó y publicó en DVD, formato mp3, la integralidad de este curso con el objetivo de ponerlo al alcance de las nuevas generaciones. Inicialmente esta publicación estuvo destinada a emisoras, bibliotecas, centros de documentación, universidades y otras entidades culturales de Colombia. Hoy en día, este curso se considera como una de las obras más importantes en su género en la radio. Para los curiosos e interesados, las diferentes lecciones de este curso se pueden encontrar y escuchar actualmente en internet²⁹.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha podido constatar cómo Otto de Greiff fue en Colombia, durante el siglo XX, un erudito musicólogo y crítico musical que por su vocación de pedagogo, puso sus vastos conocimientos en la materia, al servicio de una sociedad que estaba falta de formación musical para apreciar en su justa medida este arte. A través del estudio y análisis de sus numerosas columnas musicales en la prensa, de sus escritos, de sus cursos universitarios y conferencias privadas y de sus programas y crónicas en las emisoras radiales, se pudo dar cuenta de la forma organizada y metodológica en que Otto de Greiff pudo llegar a un gran número de personas en Colombia, haciendo de esta manera un invaluable aporte a la educación musical y cultural del país, dejando además para la posteridad, para las nuevas generaciones, materiales de gran valor pedagógico, como lo son sus dos libros sobre repertorios de Ludwig van Beethoven y, más relevantes aún, sus lecciones del curso *Historia ilustrada de la música*. Cabe destacar también que en el año 2006 fue publicada una extensa selección de columnas musicales de Otto de Greiff bajo el título de *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX: selección*³⁰. La relevancia de Otto de Greiff en el campo musical fue tal que incluso traspasó las fronteras del país. En octubre de 1967, de Greiff sería invitado especial en la segunda edición del Festival Iberoamericano de Música celebrado en España y en 1970, la República Federal de Alemania lo invitaría a la ciudad de Bonn, al Festival Internacional de Beethoven que en ese año celebraba los 200 años del nacimiento del célebre compositor alemán.

29 En la plataforma ivoox se puede escuchar esta serie radial. <https://co.ivoox.com/es/podcast-podcast-historia-ilustrada-musica_sq_f114699_1.html>: [consulta: 14-1-2019].

30 GREIFF, Otto de. *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX: selección*. Medellín, Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, 2006. En la reseña biográfica sobre Otto de Greiff presentada en este libro, escrita por el ingeniero Alfredo Perea Díez, se encuentra una lista detallada de todos los premios y condecoraciones recibidos por Otto a lo largo de su vida; cómo muchos no conciernen al campo musical, he decidido no citarlos aquí.

Cómo se evocó al principio, actualmente su hija Ilse de Greiff, a través de la *Corporación Cultural Otto de Greiff*, hace que el legado de su padre siga vigente. Pero no solamente en el campo de la musicología y la formación musical Otto de Greiff destacó, también lo hizo en otras áreas del conocimiento, como las matemáticas y la ingeniería, y en la vida universitaria colombiana en general. Su nombre estará por siempre íntimamente ligado a la historia de la Universidad Nacional de Colombia en el siglo XX y prueba de ello es que desde el año 1996, por iniciativa de esta importantísima institución de educación superior, fue creado el *Concurso Nacional Otto de Greiff*³¹, con el fin de premiar los mejores trabajos de grado realizados cada año, promover la actividad investigativa en la formación de los nuevos profesionales en Colombia y fortalecer las comunidades académicas y las relaciones interinstitucionales entre las diferentes universidades colombianas.

Este artículo estuvo exclusivamente focalizado en el aporte que hizo Otto de Greiff a la apreciación y formación musical de la sociedad colombiana en el transcurso del siglo XX. Sin embargo, se debe mencionar lo que en próximas investigaciones también será objeto de estudio: la equivalente contribución que hiciera en este campo su hermano, el poeta León de Greiff, muy activo también en la radio y en la prensa. Una muestra de su aporte y de su estilo, muy diferente al de su hermano Otto, lo podemos encontrar en la compilación *Escritos sobre música: libretos para la Radiodifusora Nacional de Colombia*³².

Referencias bibliográficas

- Concurso Nacional Otto de Greiff. Bogotá*, Universidad Nacional de Colombia. <<http://www.pregrado.unal.edu.co/index.php/concursos/otto-de-greiff>>: [consulta 26-5-2018].
- Corporación Otto de Greiff. <<https://sites.google.com/site/corporacionottodegreifforg/Home>>: [consulta 14-1-2019].
- GÓMEZ-VIGNES, Mario. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura, 1991.
- GREIFF, León de. *Escritos sobre música: libretos para la Radiodifusora Nacional de Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.
- GREIFF, Otto de. *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX: selección*. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, 2006.
- GREIFF, Otto de. *Grafismos del grifo grumete*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- GREIFF, Otto de. *Las sonatas para piano y los cuartetos de cuerda de Beethoven*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Hechos de paz en Señal Memoria: la fundación de la Radio Nacional de Colombia*. Señal Memoria. <<https://www.senalmemoria.co/articulos/hechos-de-paz-en-senal-memoria-la-fundación-de-la-radio-nacional-de-colombia>>: [consulta 25-5-2018].

31 En el año 2018, este concurso celebró su edición número 22. Para mayor información consultar: <<http://www.pregrado.unal.edu.co/index.php/concursos/otto-de-greiff>>: [consulta: 26-5-2018].

32 GREIFF, León de. *Escritos sobre música: libretos para la Radiodifusora Nacional de Colombia*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

SACHS, Curt. *L'anthologie sonore, Vol. 1-13*. New York City: The Gramophone Shop, Inc., 1933-1954, 78rpm.

SACHS, Curt. *Our Musical Heritage: A Short History of Music*. New York: Prentice-Hall Inc., 1952.

Sitio web oficial del periódico El Tiempo. <<http://www.eltiempo.com>>: [consulta 14-1-2019].

VALENCIA, Antonio María. *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá: Editorial E. J. Posse, 1932.



File:Bizet - Carmen - Carmen's Defiance, Act IV - The Victrola book of the opera.jpg

Cómo citar: Guevara Prieto, J. C. (año). Carmen de Bizet: una nueva concepción de lo femenino en el siglo XIX. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3738>

Guevara Prieto, J. C. (year). Carmen de Bizet: a new conception of the womenship in the 19th century. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3738>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Carmen de Bizet: una nueva concepción de lo femenino en el siglo XIX

Carmen de Bizet: a new conception of the womanship in the 19th century

Julio César Guevara Prieto

Maestro en música con énfasis en educación

Candidato al título de maestría en música con énfasis en musicología de la Pontificia Universidad Javeriana

Nietzsche, quien había visto en la obra de Wagner un reflejo del hombre y del arte, movidos ambos por una fuerza externa que los gobierna, encontró en Carmen de Bizet una nueva forma de comprender la realidad lejos de un campo metafísico, en donde la voluntad de poder es la única fuerza que rige el actuar del sujeto y permite su relación con los otros y con el entorno (Tomlinson, 2001). De esta manera, *Carmen* se convierte en la primera ópera realista al relatar, no una historia épica o burguesa, sino una de trabajadoras, soldados y bandidos; la de una clase social que se presenta por primera vez, en este género, dentro de una trama trágica y no cómica, reflejando algunas de sus costumbres y cotidianidades (Cortes, 1986). Aunque, si bien es cierto que el libreto de esta obra está basado en una novela homónima y contemporánea del escritor Prosper Mérimée, la obra de Bizet aporta nuevos elementos que permiten dar cuenta de dicha realidad (Stefan, 1967). En este contexto, se hace pertinente preguntarse acerca de cómo esta obra es un reflejo también de la concepción de mujer y de lo femenino presente en la época y cómo se enfrentan los diferentes discursos al respecto desde la dramaturgia, la música y el escenario artístico.

McClary (1998) plantea que el discurso de otredad en *Carmen* se ve reflejado en una relación interdependiente entre lo femenino y lo exótico. Al desarrollarse la historia en España, pero siendo concebida por y para franceses, el carácter folclórico de la composición adquiere también una postura de exótico, que se verá ligada inevitablemente con lo femenino, al ser ambas una idea de lo otro frente al constructo normativo de lo francés y lo masculino. Si bien lo anterior se ve expresado en el discurso de sexualidad ligado a *Carmen*, exaltado por su raza gitana que, dentro de la obra, le añadirá un carácter sexual y exótico dentro del mismo contexto español, la música juega un papel importante a la hora de dar cuenta de esa otredad exótica ligada a lo femenino, que a su vez, también es sexual (McClary, 1998). Además de los evidentes cromatismos

alusivos a la música española, Stefan (1967), citando a Tiersot, a Istel y a Duadet, localiza dos raíces importantes de la composición de Bizet.

La primera es una colección de canciones llamada *Flores de España* editada en 1864 por Sebastián de Iradier, en donde también se encontraban composiciones suyas. Dicha colección había sido traducida al francés y contenía, a pesar de que Iradier era español, canciones latinoamericanas producto de su investigación realizada en Cuba en 1961 sobre las raíces criollas e indígenas en la música (Stefan, 1967). *El Arreglito*, una de las canciones latinoamericanas de dicha colección, se convierte en la base de la popular *Habanera de Carmen*, siendo utilizada en el primer acto para introducir a la protagonista y caracterizarla como una mujer coqueta y peligrosa “Si te amo, ¡ten mucho cuidado!” (Halevy & Meilhac, 1875/1986, p. 70). De esta manera, el carácter sexual de Carmen se establece por medio de un tema de origen extranjero, que deja claro que la idea de lo exótico homogeneizado prima por encima de la intención de hacer una referencia exacta a la música española o gitana.

La segunda raíz musical de la obra tiene origen en un Polo del compositor Manuel García llamado cuerpo bueno, alma divina, recopilado en otra colección de canciones publicada en 1971 llamada *Ecos de España*, que se encontraba, igualmente, traducida al francés (Alonso, 2006). El tema que Bizet extrae del Polo de García es utilizado en el preludio del acto IV, pero de este también se desprende el motivo del destino (Stefan, 1976).



Ilustración 1. Fragmento del preludio del acto IV de Carmen de Bizet. Las flechas señalan las notas que conforman el motivo del destino. (Adaptada de Stefan, 1976, p. 189)

Esta célula, llamada *motivo del destino*, caracterizada por la segunda aumentada entre el Do# y el Sib que alude a un sonido exótico, es introducida desde la obertura por los violonchelos y “aparecerá con distintas variaciones a lo largo de toda la obra, ligado a Carmen, al deseo y a la pasión de Don José” (Cortes, 1986, p. 33), siendo presentado por segunda vez cuando

Carmen lo ve por primera vez. Al estar este motivo ligado a Carmen y al destino de ambos personajes, se convierte en un recurso musical para ligar a lo femenino y a lo exótico a lo fatal, recayendo en la figura de la *femme fatale* (MacClary, 1998). Esta figura está asociada al goce sexual y al poder de engañar al hombre, ambos pecados cristianos ligados a Eva, “la primera mujer”, y, por ende, a lo femenino (Gordillo, 2010).

Este discurso se ve resaltado aún más en el libreto de la ópera debido a que los escritores agregan un personaje, inexistente en la novela, llamado Micaela, quien refleja los valores femeninos que se contraponen a los pecados de Carmen, mostrando que estos últimos podrían estar ligados a su raza gitana y no a la mujer europea.

Sin embargo, Leibowitz (1990) aporta una visión distinta acerca del rol de Carmen y Micaela dentro del género de la ópera. El autor expone que *Carmen* transgrede la estructura típica de una ópera de la época al presentar una protagonista que no lucha por un ideal de amor romántico, sino por un amor libre, no ligado a una heteronormatividad. Dicha búsqueda del amor romántico es encarnada por Micaela quien, en un punto, se podría considerar como la antagonista de la historia. Más aún, el papel de Carmen fue escrito por Bizet para una mezzo- soprano, a quien por lo general se le otorgaba un papel subordinado y cómico, como el de una criada, y el de Micaela a una soprano, quien tendría, por lo general, el rol protagónico. Sin embargo, “el personaje de Micaela... se subordina desde todos los puntos de vista al de Carmen” (Leibowitz, 1990). Si bien se podría interpretar que la pureza en lo femenino está ligada a un color vocal, también podría resaltarse que el cambio de roles expresa una visibilización de otro tipo de mujer que enmarca otra feminidad, desde la raza y la clase social, reinterpretando esa subordinación que se le atribuía frente a otros tipos de feminidad y otorgándole notoriedad. Este hecho adquiere un peso mayor cuando se tiene en cuenta que el papel protagónico que empiezan a tener las mujeres en la escena musical, gracias al rol de la *prima donna* y que establecía ciertas categorías de lo femenino, se ve transgredido con el papel de Carmen, dejando que mujeres con otros estándares de feminidad pudieran acceder a nuevos espacios dentro de escena musical.

Si se añade, además, que la industrialización del siglo XIX trajo consigo un nuevo espacio de trabajo invisibilizado en fábricas textiles o tabacaleras (espacios laborales otorgados a la mujer debido a su carácter artesanal), en donde encontraron un rechazo importante de los hombres por su aparición en el espacio público (Scott, 1993), esta ópera añade un espacio de visibilidad a dicha realidad, presentando una feminidad pública existente en la época, aunque censurada por sus contemporáneos, al introducir en el primer acto la aparición de trabajadoras tabacaleras que despiertan el deseo de los hombres.

Adicionalmente, Leibowitz (1990) también destaca los cambios que sufre Don José al pasar de la novela a la ópera. En la versión de Mérimée, el protagonista es violento e impulsivo, características asociadas a lo masculino. Sin embargo, en la ópera se presenta a un hombre inseguro y dubitativo, eclipsado por la masculinidad de Escamillo (personaje que en la novela es un simple picador y no un torero). Aunque Don José es interpretado por un tenor, el carácter viril de los pasajes que deberían corresponderle a un protagonista son puestos en cuestión debido a la intención lírica y tierna de muchas

de sus intervenciones (Leibowitz, 1990). Este hecho muestra cómo lo femenino también puede coexistir con lo masculino dentro de un mismo personaje varón y cómo dicha representación refleja nuevas formas de concebir al hombre, promoviendo nuevas masculinidades.

Finalmente, es importante destacar el discurso de libertad que pregona Carmen durante toda la obra, una libertad que está ligada a su raza, pero también a su ser mujer y a las no ataduras con ningún hombre (aporte del libreto, puesto que en la novela ella se encuentra casada). En este sentido, se hace importante rescatar el análisis que hace Piña (2001) acerca de la obra verista de Ibsen: *Casa de Muñecas*, en donde el autor presenta a Nora, una protagonista sometida por su matrimonio y su esposo, que al final descubre su libertad por medio de la negación de su relación conyugal y de la deconstrucción su ser mujer tal y como la sociedad masculinizada la había configurado. Al igual que Nora, Carmen entiende su femineidad fuera de los lazos opresivos de la sociedad machista, sacrificando su vida misma por dicha libertad.

Referencias

- Alonso, C. (2006). *Manuel Gracia, compositor de canciones: del canto y españolismo musical*. En Moreno, A., & Romero, A. (Eds.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1882)*. Universidad de Cádiz: Cádiz
- Cortes, B. (1986). *Carmen*. Ediciones Daimon: México D.F.
- Gordillo, I. (2010). *Carmen: Paradigmas míticos, históricos y narrativos del mito*. En Guarinos, V. & Utrera, R. (coord.). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales* (pp. 61-80). Universidad de Sevilla: Sevilla.
- Halevy, L. & Meilhac, H. (1986). *Carmen*. (Cortes, B. Trad.). Ediciones Daimon: México D.F. (Trabajo original publicado en 1875)
- Leibowitz, R. (1990). *Historia de la ópera*. Taurus: Madrid
- McClary, S. (1998). *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Scott, J. (1993). *La mujer trabajadora del siglo XIX*. En Duby, G. & Perrot, Michelle (Eds.) *Historia de las mujeres: el siglo XIX*. Taurus: Madrid
- Stefan, P. (1967). *Bizet su vida, su obra, su época*. Nacional: México.
- Tomlinson, G. (2001). *Canto metafísico: un ensayo de la ópera*. Idea Books, S.A.: Barcelona



Jorge Alvarado y “El Chato” Rivas

Cómo citar: Alvarado, J. (2019). Entrevista a Juan Carlos, el “Chato”, Rivas, músico y productor musical por Jorge Alvarado. *Desbordes*, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3658>

Alvarado, J. (2019). Interview with Juan Carlos, the “Chato” Rivas, musician and music producer. *Desbordes*, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3658>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Entrevista a Juan Carlos, el “Chato” Rivas, músico y productor musical

Interview with Juan Carlos, the “Chato” Rivas, musician and music producer

Jorge Alvarado¹

Maestro en Artes Musicales, Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes (ASAB)
Docente Programa de Música, Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD)

Introducción

La presente entrevista busca indagar con el músico Juan Carlos Rivas todos aquellos elementos que intervienen en el desarrollo de su trabajo, en las diferentes facetas que desempeña en su ejercicio profesional. Así que, la presente conversación, en medio de su simpatía y cercanía, nos permite conocer de primera mano no solo su desarrollo estrictamente disciplinar como músico, sino también entender algunos aspectos personales (contextuales), y comprender mucho mejor los procesos en la creación y desarrollo del artista. De esta manera, en sus propias palabras, Juan Carlos Rivas nos cuenta sus inicios en la música y el desarrollo en su carrera profesional.

El “Chato”, como es conocido en medio musical, es un músico con una amplia trayectoria profesional, quien a sus 54 años de edad ha participado como intérprete (bajista) en vivo y músico de sesión, productor, compositor y director musical, en diferentes proyectos y con múltiples agrupaciones musicales, entre las que podemos mencionar: Toto la Momposina, Distrito Especial, La Derecha, Side Stepper, Shakira, Marbelle, Maia, y su proyecto propio, La Chato Band. Así mismo, ha participado como músico invitado en grabación del grupo Binomio de Oro, y como productor de la agrupación de rock bogotana Poligamia y La Derecha (de esta última es también bajista y director musical). Además, como docente, ha compartido su conocimiento y experiencia en diferentes instituciones educativas como la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en la dirección del ensamble de Jazz, la Academia de Música y Audio Fernando Sor, la Universidad Nacional de Colombia. También ha impartido talleres de ensamble musical y se ha desempeñado como docente de clases particulares.

Como podemos ver, su recorrido comprende varios géneros musicales, que van desde los tríos (interpretando serenatas), pasando por agrupaciones de música tradicional, hasta géneros como jazz, blues, rock y pop. De igual forma, se ha desempeñado en diferentes roles dentro de la industria de la música, lo que lo convierte en un músico muy versátil, con un lenguaje musical amplio, producto de su interacción con diversos formatos, géneros y épocas en los que ha podido participar y estar presente.

Introduction

The present interview seeks to investigate with the musician Juan Carlos Rivas all those elements that intervene in the development of his work, in the different facets that he plays in his professional practice. So, the present conversation, in the midst of his sympathy and closeness, allows us to know first-hand not only his strictly disciplinary development as a musician, but also to understand some personal (contextual) aspects, and to understand much more the processes in the creation and development of the artist. Thereby, in his own words, Juan Carlos Rivas tells us about his beginnings in music and development in his professional career.

The “Chato”, as he is known in a musical medium, is a musician with extensive professional experience, who at his 54 years of age has participated as a live performer and session musician, producer, composer and musical director, in different projects and with multiple musical groups, among which we can mention: Toto la Momposina, Distrito Especial, La Derecha, Side Stepper, Shakira, Marbelle, Maia, and his own project, La Chato Band. Likewise, he has participated as a guest musician in recording of the Binomio de Oro group, and as a producer of the Bogota rock group Poligamia and La Derecha (from the latter he is also a bassist and musical director). In addition, as a teacher, he has shared his knowledge and experience in different educational institutions such as the Jorge Tadeo Lozano University, in the direction of the Jazz ensemble, the Fernando Sor Music and Audio Academy, the National University of Colombia. He has also taught musical ensemble workshops and has worked as a private lessons teacher.

As we can see, his path includes several musical genres, ranging from trios (performing serenades), through traditional music groups, to genres such as jazz, blues, rock and pop. Similarly, he has worked in different roles within the music industry, which makes him a very versatile musician, with a broad musical language, product of his interaction with various formats, genres and times in which he has been able to partake and be present.

¹ jorge.alvarado@unad.edu.co

Jorge Alvarado (ja). Maestro, en primer lugar, ¿puede hacer una presentación general y contarnos algo de su trayectoria, de sus inicios en la música?

Juan Carlos Rivas (jcr). Mi nombre es Juan Carlos Rivas, me dicen el “Chato” en el bajo Mundo). Tengo 54 años, soy de la ciudad de Bogotá, nací el 12 de diciembre de 1965. Los estudios que he realizado con la música realmente fueron muy pocos, tuve muy pocos profesores, porque en la época en que nosotros comenzamos a estudiar realmente no había escuelas de música moderna, todo era con un énfasis clásico. Tomé clases particulares con Lisandro Zapata, con Dennis López, y el resto fue autodidacta. La otra parte de mi formación fue seguir y seguir trabajando, pues lo hice aprendiendo de mis amigos, viendo a los demás. Realmente, en la época que yo empecé a estudiar no había tanto material didáctico ni visual como la hay ahora, nos limitábamos a los acetatos, a los discos, luego llegó el casete, posteriormente, llegó el betamax, y cuando llegó el betamax fue cuando pudimos ver algunos músicos que no podíamos tener a la mano y ahí fue una gran parte del estudio. También empezó a llegar material escrito, entonces, lo que hicimos en esa época fue crear como un grupo de estudio, en el que nos reuníamos a improvisar, a montar estándar y música. En esa época nos gustaba meternos dentro de la parte del jazz, que fue una de mis escuelas, realmente. Mi comienzo musical fue diferente, porque yo comencé no tocando bajo, sino tocando guitarra, anteriormente tocaba percusión (tocaba maracas y eso, tocaba en un trio y era el maraquero), y ya en ese punto, el guitarrista acompañante se fue y yo pase a tocar la guitarra, luego asumí el bajo. Fue como un sueño que teníamos con un amigo de barrio, de crear una banda, irnos a estudiar afuera y poder crear una banda, soñábamos hacer una banda de rock. Los dos tocábamos guitarra, entonces, tuvimos que decidir al cara y sello a ver quién tocaba el bajo, yo me lo gané y, desde ese momento, asumí el bajo como un instrumento y una responsabilidad muy importante dentro del sueño que teníamos inicialmente de crear una banda y lo asumí como tal, entonces fue como mi proceso de estudio. He asistido a varios talleres, no solamente de bajista, sino de músicos que han venido y que tuvimos la fortuna de conocer en ese momento, fue un poco como esa parte digamos de aprendizaje y obviamente lo que estudié con Lisandro y sobre todo con Dennis López fue algo muy especial, por qué me mostró el camino de lo que debía estudiar, de cómo debía trabajar, de la disciplina que tocaba adoptar para estudiar.

ja. Estos dos músicos con los que estudió, ¿en qué agrupaciones participaban?, ¿quiénes eran?

jcr. Lisandro tocaba por ejemplo con la mayor banda que surgía en el momento, por ejemplo, me refiero a Boranda, que era una banda como de jazz de la época, tocaba con Jaime Valencia. Ellos tenían una banda que se llamaba Bandido, también, que era una banda de *covers*, con Alexis Restrepo, Pacho Sánchez, con el maestro Zumaqué (Francisco). Él (Lisandro) trabajó en varios proyectos, porque era un músico de sesión, entonces, estaba todo el tiempo tocando, también tenía una particularidad, que aparte de tocar el bajo cantaba. Fue algo que se me pegó también a mí. Dennis López es percusionista de la filarmónica, todo su trabajo estuvo con Jaime Llano Gonzales, y con la mayoría de los músicos colombianos que se dedicaban a hacer música colombiana. Ella es una música clásica que me mostró muchas cosas, digamos técnicas y de teoría que me ayudaron a emprender el camino del instrumento.

ja. ¿Cómo fue su proceso e inicios en la música?

jcr. Todo el proceso de la música empezó como en el año 1984, fue cuando salí del colegio. Yo salí del colegio para estudiar música, me puse como en ese plan, siempre me gustó y dije: quiero dedicarme a tocar. En ese momento era muy difícil tomar una decisión de estas porque no era muy bien visto hacer música (de cualquier estilo), ni siquiera que uno tocara, digamos, música tropical o que tocara jazz o que tocara rock, obviamente el rock era más discriminado que todo. Dentro de todo este imaginario en torno a la música, por ejemplo, si uno tocaba serenatas o música colombiana, era uno un *serenatero* que se iba a poner a fumar y a beber. Si uno hacía música tropical, entonces, se iba a volver el rumbero. Si uno tocaba rock, se iba a volver mariguanero, etc. Todo estaba encasillado en que la música y el arte no requerían una disciplina y no requerían trabajo ni sacrificio de tiempo y de estudio para poder realizarse en esa profesión. Posteriormente, ya comencé a tocar con bandas y comenzó un proceso muy chévere que es aplicar lo que uno va aprendiendo y ponerlo a funcionar con canciones o temas que a uno le gustaba o que quería interpretar. Empezó ese montaje de música a la par con el jazz, pues iba muy ligado a la parte roquera, así uno no quisiera. Aunque nuestro país no tiene una tradición de rock, en el momento en que yo comencé a hacer música, ya existían varias bandas, como Génesis, Flippers, La Banda Nueva, entre otras, que ya algunas tocaban en vivo, otras sonaban en radio, a pesar de todo, porque fueron procesos súper difíciles, por que hacer rock en Colombia, por ejemplo, tenía que tener unos parámetros. El primer parámetro era que las canciones fueran en inglés o sino la gente no las aceptaba como rock, entonces, tuvimos que vivir todos esos procesos, eso fue hacia 1984. Ya este año son más de treinta años de hacer música, de comenzarla en serio, porque yo comencé como a los 15 años, pero, realmente, el tomar la decisión y comenzar a trabajar en la música fue en 1984.

ja. ¿Esa inclinación musical es familiar?

jcr. Viene de mucho tiempo atrás, por el lado de mi mamá, mis tíos tocan, ellos son campesinos y tocaban en el campo tiple, bandola. Había un ritual después de las labores y todo el día de trabajo, la gente se reunía en la cocina porque era como el lugar más cálido de la casa, entonces, los hombres comenzaban a tocar tiple, guitarra, bandola y las mujeres como estaban cocinando tocaban las cucharas, era el momento de reunión en el que se tocaba. Ese recuerdo lo tengo de niño (yo viví en el campo) y de ahí ese recuerdo de los sonidos de la naturaleza, yo creo que fue lo que más me llevo a hacer música. Mi mamá me cuenta que yo de niño tocaba tarros de galletas y estaba muy entusiasmado cuando veía músicos en vivo. Me dice que desde esa época había algo como marcado y que sentía una emoción por la música muy fuerte y, realmente, empecé a tocar como a los 15 años y decidí tocar guitarra, como en esa época. Tomé unos cursos de guitarra en el colegio y ahí inicié mis estudios de música, conocí a mi vecino, quien fue el que me metió en la música y me dio la mayor influencia. Ahí fue cuando comencé a meterme en el cuento de la música y cacharrear eso.

ja. Cuéntenos, ¿en qué momento llega el bajo eléctrico?, ¿hay otros instrumentos que ha interpretado o interpreta actualmente?

jcr. Lo primero que yo toqué fue la batería, porque tenía una batería, pero no como estudio, sino más bien como diversión y el bajo fue, como comenté, un “*carisellaso*” con mi amigo. Íbamos a hacer la banda y tocó decidir quién iba a tocar el bajo, así, yo decidí ir por el bajo (por *carisellaso*), pero fue en ese momento cuando empezó todo. Dentro del trabajo y el estudio, el piano también ha estado muy cercano; a la hora de escribir me remito a la guitarra, a veces, al piano. A veces, me toca grabar algunas cosas con batería, disfrutándolo y en los ensambles de la universidad. Si el baterista no llegó, yo me subo y trabajo, pero no como un baterista.

ja. ¿En qué áreas de la música se desempeña usted, por ejemplo, como productor, músico de sesión, compositor, arreglista, docencia, etc.?

jcr. Yo, realmente, soy músico, también trabajo como productor, tengo un estudio de grabación, produzco varias bandas y estilos, soy docente, en este momento, también músico de sesión. Ahora, trabajo como bajista de La Derecha y director de la banda de Maía. Tengo mi propio proyecto que se llama La Chato Band que está vigente, pues tocamos otro tipo de música como más crossover, pero estoy trabajando en mi disco también.

ja. ¿Cómo arreglista y compositor también trabaja?

jcr. Sí señor, el trabajo de producir en el estudio a veces exige también crear cosas, hacerles cambios a las canciones, y permite también involucrarse con el producto final. Entonces es necesario arreglar y proponer ideas para que los chicos estén ahí siempre optimizando los trabajos.

ja. Y, ¿qué nos puede contar sobre su trabajo docente?

jcr. He trabajado como docente, mi primer trabajo como docente fue gratis, sin ánimo de lucro, comencé en el barrio —yo me críe en Santa Isabel—, y ahí comencé a ver mucha gente “despachada” con guitarra en el parque, entonces, me acercaba y les preguntaba si conocían la escala de blues, si tocaban algo. En ese momento, comencé a tener algunos alumnos y a fomentar unas clases particulares para los chicos que yo veía “despachados” y tenían ganas de tocar. Empecé a compartir lo poco que sabía y fue mi primera experiencia dando clases. Entre esos primeros alumnos puedo contar a Rodrigo Mancera y Germán Fernández de Morfonia, pero eran muy vagos porque no les cobraba y, entonces, no iban. Comencé a cobrar y ya empezó a tener un sentido más chévere, daba clases particulares, ese, fue mi primer contacto con la docencia. Luego me vinculé con la Universidad Jorge Tadeo Lozano para trabajar con la banda de jazz, eso fue en 1997, mucho más adelante. A partir de ahí, me vinculé también con la Universidad Nacional en la Fernando Sor. He trabajado de la mano de Pablo Bernal y Sergio Solano y he hecho varios talleres de ensamble y de instrumento, como tal, en varias instituciones tanto en Bogotá como en otras ciudades.

ja. ¿En qué proyectos musicales ha participado?

jcr. Las personas y proyectos con los que he trabajado, todos han sido muy satisfactorios, algunos de mayor escala y otros digamos de conocimiento menor del público. He tenido la fortuna de tocar con Toto la Momposina y estar en sus giras. También toqué, más o menos cuatro años, con Shakira, hicimos toda la gira del Pies Descalzos, en esa época dirigía y tocaba el bajo. Con Marbelle estuvimos de gira por Colombia, hice discos también con ella. Al lado de Distrito Especial hice un trabajo de laboratorio muy bonito, trabajé con ellos cinco años, más o menos, fue un proyecto muy especial porque fue un proyecto de estudio, Trabajé con Marcelo Cezan, como músico acompañante del Power Trio, que es una banda que tenemos con Pablo Bernal y Sergio Solano, con ellos hacemos algo de rock como progresivo, hacemos música que nos gusta, por ejemplo, covers y música que nosotros también hemos tocado, canciones de otros formatos que hemos traído al trio. Es una banda de eso, de diversión que es muy bacana, solo

hemos grabado un disquito pequeño que hicimos que sí se publicó, pero no a gran escala, solo hicimos algunos conciertos. También, tuve la fortuna de grabar con el Binomio de Oro. Por otro lado, he desarrollado proyectos independientes que se han grabado en el estudio. Con La Derecha que ha sido un recorrido muy largo dentro del rock, ya este año cumplimos veinte años de trabajo. Puedo decir que tengo alma de jazzero y corazón de roquero, porque siempre mi escuela fue el jazz, pero mucho de mi desempeño fue en el rock. Por ejemplo, con Shakira salimos a girar y no salimos a tocar música colombiana, salimos a tocar rock, entonces, fue un reto chévere porque era salir a tocar rock a países y lugares donde hay una escena y un cuento roquero muy fuerte.

ja. Cuéntenos, ¿cómo fueron esos inicios en el rock?

jcr. Yo tocaba jazz, estaba en el proceso de aprendizaje, entonces, conocí a Camilo Ferrans, él fue mi profesor de rock and roll y de blues. Empezamos a tocar, a montar clásicos y música conocida de ese estilo. Luego tuve la oportunidad de tocar con Génesis —no con el Génesis completo—, pero hubo un momento de acercamiento fuerte. Hacia los años noventa cuando estaba tocando con Camilo Ferrans, comencé a conocerme con ellos y a acercarme a las bandas que, en ese momento, sonaban como Bandido, Génesis, entre otras. En esa época estaban como esas bandas sonando y fue ahí cuando empecé a trabajar entre el rock y el jazz.

ja. Según lo conversado, maestro, ¿fue primero el rock o el jazz?

jcr. Realmente, iban de la mano, porque mi primer acercamiento con la música fue con la radio. En esa época, Caracol, por ejemplo, colocaba de todo, colocaban jazz, eso era lo que se escuchaba en casa en una radiola vieja que todavía funciona. Mi padre escuchaba de todo, un canal con programación de jazz y programación de rock también. De niño me gustaba la canción de plaza sésamo, eso era muy jazz, por ejemplo, como “mana mana patiii patipi mana man pati pati” (canta), eso fue lo primero que se me quedó de música. Mi mamá me decía que yo cantaba solo un loop de la piragua (canta), entonces, esa fue la primera vez que hice un loop. Siempre hubo como música alrededor, pero digamos que lo primero que yo hice fue tocar maracas en un trio, tocábamos música de los carrangueros, boleros, música colombiana, pero en ese punto, yo hacía maracas. Después pasé a tocar la guitarra acompañante de algunas para dar serenatas. Posteriormente, empecé a escuchar rock, bandas como Pink Floyd, Genesis, Yes, Black Sabbath, Alice Cooper, Depp Purple, de todo, porque comenzó a llegar un poco la música. La primera banda que tengo como tal fue

por accidente porque el bajista no fue. Yo estudiaba con un amigo, teníamos un grupo de estudio, yo era su guitarrista acompañante para que él estudiara sus ejercicios. Él me enseñaba a leer los cifrados y a partir de esto él improvisaba, entonces, ya con esos aprendizajes en un ensayo de un septeto de jazz, el bajista no fue, entonces, me invitaron a tocar el bajo, al final de ensayo me decidí y fue la primera vez que toqué. Ahí arrancó el cuento del bajo, entonces, me invitaron a que hiciera parte del grupo y empecé a trabajar. Formé mi primera banda de jazz, es lo primero que toqué, tuve la oportunidad de interpretar jazz en muchos lugares, aprendiendo de mis amigos de la escuela —mis amigos fueron mis maestros, realmente—. He tocado en la ciclovía, que se convirtió en un punto chévere para la gente que pasaba, le recreábamos el paseo. En esto, conocí a Einar Escaff, que pasaba haciendo deporte y para escuchar a la banda, me propuso que hiciera una audición para una banda que se llama Distrito Especial y me invitó a hacer parte de esta. Ya había tocado a la par del jazz con Camilo Ferrans, y había hecho este recorrido de tocar con quien me llamara, por aprender y/o para devengar un poco de dinero dentro del proceso, ahí conocí a Einer, hice la audición y entré a Distrito Especial, banda con la que hice unos conciertos en la Plaza de Toros. Más adelante, conocí a Mario Duarte, quien me invitó a hacer parte de La Derecha. Después de eso, una cosa llevó a la otra, en la grabación del disco con La Derecha, Richard Blair, me invitó a hacer parte de Toto La Momposina, ahí formamos un grupo que se llamó K-Banda, conformado por Teto Ocampo, Pablo Bernal, Gilber Martínez, Arnold Rodríguez. A la par con Distrito, se gestó el Bloque de Búsqueda, posteriormente, Teto empezó a ser parte de Carlos Vives y La Provincia, entonces, se formó el Bloque con la Provincia. Yo estaba con La Derecha y Toto La Momposina, y me invitaron a ser parte de la banda de Shakira, después de terminar ese proceso, empecé con la banda de Marbelle y, estando ahí, me invitaron a ser parte del grupo que acompaña a Maía, fue algo así mi proceso.

ja. ¿De qué manera cree usted que el trabajo realizado en estos proyectos ha influenciado y aportado en el desarrollo de su trabajo como bajista eléctrico?

jcr. Todos, realmente, todos me han influenciado, porque en cada uno de los proyectos he tenido que aprender cosas e interiorizar estilos. Por ejemplo, en la banda de Marbelle, se podría creer que tocar ranchera es fácil, pero no. La ranchera y los corridos tienen elementos muy complejos de interpretación y de música que se deben trabajar y estudiar. Una vez me encontré con elementos de compases compuestos dentro de la ranchera y no fue fácil.

ja. ¿Cuál cree que es su rasgo distintivo o sello personal en su estilo de tocar el bajo?

jcr. Un poco el *slap*, que ha sido parte de mi elemento rítmico. De pronto, la sencillez también, tocar pocas notas y tratar de buscar un *riff* acomodado a la canción. No sé, es difícil analizar lo que uno hace. He tenido varias influencias y las he tratado de aplicar a la música, me gusta tratar de buscar elementos nuevos que puedan funcionar dentro de la música que esté haciendo. Por ejemplo, en una canción como “Sombras”, la gente no esperaría que aparezca un caminante en una canción que después se va a convertir en un pogo, pero funciona. Una vez que hablábamos con Iván Benavidez, él decía que cada bajista tenía un elemento especial y por eso era tan bonita la música, entonces, que no todos los bajistas digamos tocan igual, porque si no, no existiría la riqueza y diversidad que tiene cada uno. Hay unos que se destacan por su sonido, otros por su ritmo, otros por su virtuosismo de poder con un tema solista y, así. El *feeling* fue un tema que comentábamos con él y eso es algo que no se ve, pero se siente; es, por ejemplo, cuando yo estoy tocando una línea o una canción, trato de conectarme mucho con el público y estoy pensando mucho en el ritmo, en el *groove*, en cómo se grabó, y trato de tener esa conexión, esa mística. Si uno hace un La (nota musical) y se queda en esa nota, que tenga algo de uno, que tenga corazón. Ese es un elemento que trato de tener en cuenta, que el sonido del bajo sea redondo, que acompañe, siempre voy escuchando la voz, para mi es importante escuchar y seguir al cantante, porque el cantante es el que te lleva, te sube, te baja, entonces, si tu acompañas esto, la banda se siente unida. En este punto es eso, tratar de unificar con mi trabajo el de la banda, tratar de unificar las energías y como ¡hey vamos tocando juntos!, como el acompañamiento no solo rítmico, sino también espiritual, porque para mí la música es eso, algo muy místico, muy espiritual, que la toco con todo el respeto y el amor que se merece, porque me ha traído cosas muy bonitas a mi vida.

ja. ¿Cómo describe su estilo y su manera de tocar?

jcr. Yo pienso mucho en la parte rítmica, que sea una línea que la gente pueda seguir, que no incomode ni al guitarrista ni al baterista, eso es importante. Son conceptos que por teoría o por patrón musical se deben seguir, pero cuando se toma esa conciencia de cómo tocar, por qué tocar, es cuando se comienza a hacer la diferencia. En parte, también, por maestros que conocí y gente que me mostró muchas cosas, por ejemplo, yo duré engañado mucho tiempo pensando que tocaba blues, llegó alguien que sí lo hacía y me dijo: “¡estás mal, eso es otro rollo, esto va más allá de tocar la escala o tocar unas notas, y eso tiene un sentimiento

muy especial!”. Cuando se conoce de dónde vienen las cosas o el porqué, es posible darle esa dinámica, porque la diferencia entre nosotros y otro tipo de músicos, a veces más empíricos y más populares, a veces es eso, es que tienen más espiritualidad y más *feeling* y hacen cosas hermosísimas, en ocasiones, sin saber qué tocan, pero eso no importa, porque lo que importa es lo que tocan y cómo lo tocan o por qué lo tocan, eso es lo lindo en la música. A veces, hay gente que estudia mucho, pero no trasmite nada, entonces, la idea es transmitir, así sea una nota, pero que esa nota la toques con tanto cariño, que se vuelva importante, que ese poro de la piel se mueva, eso es algo un poco de lo que pienso yo como bajista.

ja. ¿De qué manera los diferentes músicos que lo han influenciado se ven reflejados en su estilo de tocar?

jcr. Yo tengo primero que oír y después ver a los artistas. En la época en la que empecé a tocar no había videos ni nada de eso, entonces, no había oportunidad de verlos tocando y tocaba imaginarlos; eso hacía que uno se los imaginara de maneras muy diferentes a cómo eran realmente, porque escuchabas tantos sonidos y tantas cosas que decías: pero ¿cómo toca esto a esta velocidad? Tuve que aprender a partir de la sensibilidad, también fue a partir de oír e imaginar que era uno el que tocaba y buscar formas cómodas, fue ahí cuando empecé a observar cómo sonaba la cuerda (interpreta un ejemplo). Por ejemplo, en el pop yo pellizcaba la cuerda, cuando, en realidad, era halándola. En el *slap* empecé a tocar con el pulgar hacia abajo y después me di cuenta que era otra la postura. Con los armónicos, pensaba: “¿qué instrumento era ese?, ¿qué era lo que lo hacía?, ¿será un teclado o un piano, que será?” Como no había video, entonces, la percepción era más auditiva, de tratar de buscar los sonidos o, por ejemplo, escuchar un sonido, una nota (toca Re en la quinta cuerda), pero surgían preguntas sobre cómo sacar algunos sonidos, si el bajo de cuatro cuerdas no lo tenía. Era empezar a descifrar las respuestas, en el caso del bajo, reducir medio tono o un tono para poder hacer ese tipo de sonidos, así se iban encontrando todos esos elementos rítmicos, acordes y percutidos. Así, a partir de la misma necesidad de reproducir lo que se escuchaba, se iban descubriendo estos elementos, entonces, así son esas cosas que empecé a encontrar en bajistas como Luis Johnson, Stanley Clark, Marcus Miller, Francis Roco Prestia. Lo importante es saber disfrutar de cada sonido y ponerlo en función de lo que se necesita para cada canción. Aquí lo importante, muchas veces, es identificar qué aporte se necesita del bajo en la canción, que no sature, que acompañe, que haga que el *groove* sea mucho más contundente, que acompañe mucho más al piano o a la guitarra en la armonía. Eso es muy importante. No puedo dejar de nombrar a bajistas como

Sting, por ejemplo, ya que una de mis pasiones ha sido cantar y con él se observa la independencia del bajo y la voz, por otro lado, *Paul McCartney*, es un bajista que no se ve tanto con ese instrumento, pero que es un súper bajista. Ese tipo de personajes y de íconos de la música se comienzan a encontrar a medida que se empieza a disfrutar de la música. Esas influencias son como alimento para el alma y para la creatividad, porque entre más se conoce, más se aprende de este tipo de músicos. Hay elementos clave que, de pronto, resultan perfectos para una canción, para poder utilizarlos en la grabación o en vivo.

ja. ¿Cuál cree que es papel que desempeña un bajista en un grupo? y ¿cómo lo desarrolla usted?

jcr. Eso depende mucho de qué te permitan hacer, por ejemplo, hay grupos en los que el bajista se limita a tocar lo simple. Yo siempre arranco desde lo más simple para no interferir, porque en el proceso creativo lo primero es buscar el *groove*. En el caso del bajo, no toda las canciones empiezan a componerse a través del bajo, sino que arrancan por otro instrumento. Muchas veces, el bajo redondea para que esa fusión de las dos cosas se articule y funcione en la canción. Hay canciones que han salido a partir del bajo, por ejemplo, el *riff* de “¡Ay!, qué dolor”; el coro comenzó y salió el *riff* del bajo y arrancó de ahí. También, me he basado en lo que está sonando, precisamente, en *La Derecha* una canción que se llama “¿Por qué?” (interpreta el *riff*) —compuesta hace veinte años— es un *riff* bastante sencillo, pero que cuando se une a la batería, los instrumentos se articulan muy bien, una batería que va al doble y funciona. Muchas veces eso (la composición musical) aparece en un ensayo, entonces, es un proceso creativo para el cual es necesario estar abierto de mente y corazón, a lo que pueda pasar. Hay cosas que se pueden proponer, pero no funcionan, y otras que sí, ese es el proceso. Muchas de las cosas también que yo he creado, las propongo para mi comodidad, para cantar, pero funcionan chévere, aunque más sencillo. Hay otras cosas que van apareciendo y las voy guardando a ver en qué momento se pueden utilizar y ver si funcionan bien. Entre más elementos se tengan, entre más música diversa se escuche, se abren espacios más chéveres para buscar más posibilidades.

ja. ¿En qué se basa usted para desarrollar sus líneas de bajo?

jcr. Básicamente en la melodía de la voz, mi matrimonio es con la melodía, yo tengo que buscar la melodía, así sea un *riff* sencillo. Tiene que haber alguna melodía, el bajo tiene que cantar, a mí me gusta cantar, entonces, lo hago muchas veces con el instrumento y trato de buscar eso, aunque es difícil, hay música que lo

permite y hay otra que no lo permite tanto. En algunas canciones solo se necesita hacer una sola nota y ya, por ejemplo, yo pienso mucho en el sonido, el timbre, el apagado, voy siempre con la intención del momento, para que cada parte de la canción ya sea estrofa, pre coro o puente, tenga algo especial. Muchas veces se trata de quedarme quieto, otras abrirme y otras es ser líder. Otras veces, al escuchar mi música, me he dado cuenta que no tengo solos de bajo ni nada; no es que no me guste, sino que la música que compongo no está hecha para un bajista solista o para que existan solos dentro de la música que compongo, pero hay canciones que he hecho más hacia el jazz que permiten que si lo haga. Con el Power Trio, como solo somos tres, nos permite eso espacios. También, retomo algunos elementos previamente adquiridos, y los utilizo en ciertos momentos en vivo o en estudio para buscar recursos. Me gusta hacer versiones de las canciones no como regularmente se tocan, sino uniendo unas con otras, porque pienso que toda la música es una. Se trata de buscar la compatibilidad de nuestra música, también con la que me gusta, entonces, usamos acordes de séptima y de novena. De hecho, hay gente que ha descubierto esas fusiones, alguien me decía una cosa un día, “lo que más me gustó de la versión de “Estoy verde”, es que le metió *birdland*.”

ja. ¿Cree usted que ha ayudado al desarrollo de un lenguaje en el bajo eléctrico?, y de ser así, ¿cuál ha sido ese aporte, ya sea de carácter creativo o interpretativo?

jcr. Yo he tratado de compartir lo poco que sé con las personas que me lo han permitido y creo que lo más gratificante es ver que mis estudiantes siguen tocando, que adquirieron amor y respeto por la música y que lo que hacen, lo hacen con cariño y con corazón, que siguieron evolucionando y aprendiendo. Es bonito ver que uno contribuyó con eso, pero no sé hasta qué punto haya una influencia, por lo que tú decías, que soy un bajista sencillo. Hago mucho énfasis en el sonido, en el tono, en la parte rítmica, es algo en lo que trato de ser muy juicioso, en ese punto. Cuando se toca, no se analizan esas cosas o en los momentos de descanso, la música no te permite muchos espacios, no se tiene mucho espacio para pensar hasta qué punto se influencia a alguien, porque se hace simplemente por gusto y con cariño y, simplemente, no se mide eso, hasta dónde va a llegar. Cuando trabajábamos con Distrito Especial nunca pensamos que ese trabajo llegara a ser tan relevante para que de ahí salieran sonidos y cosas que influenciaron mucho la música que escuchamos ahora, y que de ahí haya salido ese elemento de fusión para otras propuestas musicales, pero, en ese momento, éramos conscientes de que estábamos haciendo cosas

diferentes. Tal vez, nosotros hemos sido copia de cosas, pero esos elementos son los que se toman de aquí y de allá y se va creando un estilo propio. Un día me dice un amigo: “escuché que día esto (interpreta un riff muy característico del “Chato”) y dije ese es el “Chato” (risas). De ahí el cliché de esas cositas que tu naturalmente haces que se vuelven tuyas, se vuelven identificables dentro de lo que tú haces. Entonces, siempre es como esa búsqueda en torno a qué podemos meter, se trata de buscar esa notica chévere, sobre todo qué otro elemento puede aparecer para recrear el acorde (interpreta un acorde de D#dim). Todos estos son elementos que están ahí, y lo importante es el hecho de no quedarse con un solo argumento para tocar, sino que si se quiere estar vigente y activo, es necesario estar estudiando y tocando. Un amigo me decía: “‘Chato’ es el mejor bajista de una sola nota” (risas), y es eso, es disfrutarse una nota, quedarse en una sola nota, a veces, es bonito y saberlo hacer, también tiene su cuento, en eso está el *feeling*. Hay una cosa con la que se pelea siempre y es tratar de entrar en la canción, yo lo defino como cuando los niños están jugando a saltar el lazo y es el saber entrar, en el momento justo y preciso, porque si se va a tocar la cuerda, o a hacer que se pierda el ritmo, no funciona. Si se aumenta la velocidad, al entrar es necesario saber entrar a esa nueva velocidad e ir a esa misma velocidad, entonces, cuando se adquiere cierta destreza, ejercicio y práctica, es cuando es posible entrar mucho más tranquilo. Esa es una de mis preocupaciones, poder entrar y aportar en la canción el elemento rítmico que va hacer que la canción baile, así sea una balada, o sea lo que sea, que hace que la gente sienta, que la gente lo pueda llevar. El instrumento es un instrumento que no es muy audible, entonces, hay que sentirlo, si es para bailar que lo baile, si es algo más emocional que lo perciban así. Se trata de buscar en los diferentes recursos como los armónicos, por ejemplo, que a veces salen fluidos y a veces toca buscarlos, pero, en realidad, es eso.

ja. Para finalizar, ¿qué equipos utiliza?

jcr. En grabación no uso amplificadores, lo mando siempre por línea, utilizando siempre un preamplificador (un Camilo Silva), lo mando directo y da un tono muy chévere, muy cálido. También, una tarjeta adl de tubos, es muy chévere, no la utilizó regularmente para el bajo porque tiene bastante potencia y engorda bastante el bajo (por los tubos), entonces, según la canción que vaya a grabar, la uso o no. En vivo uso amplificadores Ampeg, la mayoría de las veces utilizo el svt 4 pro; los vintage también me gustan; cabinas 6x10, por lo general. En mi equipo personal, tengo un cabezote Trace Elliot con una cabina Hartke de 4x10, ese es mi hardware en mi casa, pero he usado todos. He usado Hartke, Galien Kruger, swr (es de los que más me gustan), Peavey (Basic 60, obviamente), lo usé durante mucho tiempo y lo grabé también, entonces, tienen una connotación

muy chévere, pero con la marca que más he trabajado y me he acomodado es Ampeg, que me ha permitido encontrar un tono chévere para la música que hago.

En bajos, tengo mi *Alembic* (de seis cuerdas), que lo adquirí hace rato, también tengo un Honner B2A (headless), pues ese bajito es anterior. Mi historia de bajos ha sido muy muy corta, mi primer bajo fue un Reckenbacker, y lo vendí porque moverme con él era muy difícil. En esa época, tocaba andar en buseta con bajo más amplificador, más atril, más todo y en buseta, era un bajo muy grande y muy incómodo de cargar, entonces, simplemente fue por eso, no fue por el sonido. Luego, salió la opción de los bajos Honner, que eran muy pequeños y tenían un sonido muy chévere. Alguien en Barranquilla me propuso cambiar el bajo y me daba un dinero extra también, obviamente llegó después el arrepentimiento, porque sabe uno lo que está vendiendo, una joya. Ese fue el primer bajo estéreo, con la fortuna de que el bajo Honner que compré también era estéreo y, con una particularidad, tiene una salida xlr de micrófono, entonces, lo podía conectar en muchos lados. Se volvió mi compañero de trabajo, aún lo conservo porque con él giré mucho, es decir, toqué en todo lado con él, era muy fácil de llevar y de instalarme. De hecho, cuando no había amplificadores, me metía por línea o por entrada de micrófono, me salvó la vida muchas veces, en conciertos grandes me ayudó a solventar líos *heavy*, luego de ese bajo compré un Dean Markley de cinco cuerdas, excelente, con ese giré mucho con Shakira, después del uso y el desuso se dañó, lo tuve que mandar a arreglar. Después, compré un Samick Fretless — esos dos bajos ya los vendí—. Más adelante, apareció el *Alembic* —que fue mi gran inversión, lo que quedó de toda la gira de Shakira—, un bajo muy versátil, que me ayudó muchísimo, grabé mucho, giré mucho con él. Me encanta su sonido, un sonido muy pastoso, muy jazzero, me permitió tocar rock, toqué rock con La Derecha, toqué rock con muchas bandas, grabé y toqué con ellos. Después del *Alembic*, tenía mis dos bajos y decidí comprar otro, compré un Lakland 5501 Skay Line, muy chévere muy contento con él, ese fue medio reciente. Con ese bajo, ya haciendo todo lo que había hecho, apareció el patrocinio de Warwick y compré un Corvette de cinco cuerdas y, luego, conseguí uno igual, pero Fretless, excelente instrumento. Ahora, estoy detrás de cuatro cuerdas; Warwick tiene una línea que es china también, entonces, tengo un Rrockbass de cuatro que lo utilizo para tocar ciertas cosas.

ja. En cuanto a la configuración de los bajos, por ejemplo, preamplificadores ¿hay alguna preferencia, o con los que vienen incorporados los bajos?

jcr. En el caso de los bajos que he tenido, todos han tenido muy buenos preamplificadores, me he guiado mucho por la disposición del instrumento como tal, cómo se acomoda el brazo, cómo se acomoda toda mi mano. Por ejemplo, antes de comprar el *Alembic*, los probé todos: Music Man, Yamaha, y con el bajo con el que más me acomodé tanto en sonido como ergonómicamente, fue con el *Alembic*. Yo había tocado un Warwick antes y no me acomode mucho con él, el bajo que yo me soñaba era un Tobías, pero cuando lo probé no me sentía muy bien ergonómicamente. El Warwick era muy parecido, pero, con los cambios que hicieron, ahora es un bajo que se acomoda muy bien, no extraño ni el Alembic ni el Lackland, en ese sentido, son bajos muy bien construidos y con cambios para buscar la comodidad y el tono. Todos han tenido muy buenos preamplificadores, la mayoría los uso pasivos, en realidad, es un tono que me gusta, el preamplificador se vuelve un poco ruidoso, pues se gana un poco en potencia, pero gana uno también en ruido. En grabación hicimos un ejercicio con Nathalie Gampert — que fue haber coproducido del disco de Bajos Distintos—, probamos muchas posibilidades —ella utiliza un Warwick—, probamos muchos cabezotes (SWR, Tace Elliot, GK), y no es porque no sean funcionales, sino porque los tonos y los sonidos de bajo que estábamos buscando, los conseguíamos directo al preamplificador, sonaba contundente, limpio, definido. También cuando hicimos el trabajo con Tacha (Ricardo) y Edilson (Sánchez), de grabar los bajos, nos dimos cuenta que los tonos también eran directo a la pedaleadera, hay pedaleras muy favorables y pedales análogos que también lo son. Yo casi no he usado pedales análogos, al principio, tratando de imitar a Jaco (Pastorius), me compré un Chorus y fue mi Chorus de los preferidos, de los viejitos, dentro de los pedales que uso lo tengo, tengo Boss; en este momento, tengo unos análogos Boss, tengo un auto Wha, tengo el afinador, obviamente, y tengo un Delay muy sencillo, no es análogo, un electro Harmonix, es un filter. Son pocos pedales los que he usado, pero muchas veces me gusta el tono natural y buscar los efectos sobre la marcha, hay efectos que logras con cambiar un preset que tenga la técnica que estés utilizando.

ja. Y micrófonos, ¿Single Coil, Humbucker, Jazz? (sencillos, dobles, tipo jazz)

jcr. Yo soy muy cacharrero, pero no de cambiar los bajos, los que me he encontrado en el camino, me han enamorado por su sonido. Tuve la oportunidad de probar dos días completos los bajos en Miami, pasando por todas las tiendas), ahí me di cuenta, por ejemplo, que el *Music Man* tiene un sonido espectacular. También identifiqué lo que paso con el *Alembic*, tiene un sonido directo, contundente y me permitía tocar cosas que con otros no, a pesar de que era un bajo de seis

cuerdas, entonces, el tipo de micrófono que trae el instrumento no he querido transformarlo ni variarlo, porque tengo amigos que son muy cacharreros. Siempre he ido de la mano con Alfonso (Robledo), en ese sentido, de hecho, a él le gustó mucho el *Alembic* y le gustó la parte electrónica y el trabajo que traía, porque son instrumentos muy pulidos, trabajados al detalle, por eso, no los he modificado, porque traen un tipo de micrófonos. El Bartolini me gusta mucho, EMG también, en este caso los *HH* que traen los Corvette, porque yo estaba buscando un sonido como el del Music Man. Cuando comencé a producir un disco de rock y puse a prueba mis bajos, ninguno funciono para el rock, entonces, me tocó alquilar y pedir prestados un Fender y un Music Man, este último triunfó más en el disco, fue el más grabado en el disco, pero ahí noté que sí había que cambiar o tener otra alternativa de instrumento para ese tipo de música, porque toqué con mis bajos y no daban el tono, el peso, el color y, simplemente, con cambiar de instrumento ya sonaba diferente, la ecualización y todo hacían que las canciones sonaran más contundentes.



Alexander Cuesta Moreno

Cómo citar: Cuesta Moreno, A. (2019). Reflexión frente al aprendizaje de música en metodología virtual: Programa de música UNAD. Desbordes, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3739>

Cuesta Moreno, A. (2019). Reflection on learning music in virtual methodology: UNAD music program. Desbordes, vol.(número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3739>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Reflexión frente al aprendizaje de música en metodología virtual: Programa de música UNAD

Soy Alexander Cuesta Moreno, nacido en Bogotá, vivo en Alemania desde hace nueve años, trabajo como director y profesor de mi propia escuela de música con énfasis en canto y técnica vocal. Estoy al frente del manejo mi estudio de grabación, como productor y mentor de proyectos con artistas independientes de proyección internacional. Al mismo tiempo, dirijo virtualmente una escuela de música en Cartago-Colombia, y a través de estas dos instituciones hacemos intercambios culturales entre los dos países.

Me considero principalmente músico de Jazz, bajista, guitarrista y multi-instrumentista. He realizado diversas investigaciones en técnica vocal y armonía, además de composiciones, arreglos y participaciones en otros procesos creativos como la dirección de coros y la producción musical.

Realicé mis primeros estudios musicales en Colombia, inicialmente bajo la asesoría de mi padre y luego, en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, pero debido a un paro nacional y a muchas propuestas laborales que recibí en esa época, me dedique por completo a las ocupaciones profesionales y no finalicé mis estudios académicos.

Luego de 30 años de una fructífera carrera artística, muchos logros y maravillosas experiencias obtenidas a lo largo de mi trayectoria musical, se presentó la opción de radicarme en Alemania. En momentos varios de mi vida, surgía el deseo de validar mis conocimientos, pero tras diligentes averiguaciones en distintas universidades, convine con que no era posible por la rigurosidad de los horarios y por ser de modalidad presencial, lo que reducía mis posibilidades de cumplir con este propósito.

En el año 2017 se me presenta muy convenientemente la oportunidad de estudiar en la UNAD-Universidad Nacional Abierta y a Distancia, con horarios flexibles por medio de una plataforma virtual muy bien lograda, con un diseño que permite una constante interacción con el tutor y los estudiantes. El pénsum proporcionado para el pregrado en música resulta ser muy completo y responde eficazmente a las necesidades competitivas de esta profesión, lo que me ha permitido repasar, reformar, perfeccionar y afianzar conceptos, además de aprender y actualizarme en la terminología académica de la música.

Me he encontrado con compañeros de clase muy interesantes, músicos colombianos destacados que se unieron a este mismo proceso, y con quienes he podido compartir opiniones e intercambiar ideas y pensamientos que han aportado significativamente a nuestro desempeño individual y profesional; además de que cada uno cuenta con una experiencia y recorrido musical muy bien consolidado, tienen también el deseo de continuar capacitándose para seguir contribuyendo activamente a la cultura del país, por medio del aprendizaje constante y el espíritu de investigación con enfoque social que se nos ha propuesto.

Los tutores, quienes gozan de una gran idoneidad y preparación profesional, están muy atentos y dispuestos a resolver las inquietudes del estudiante, a facilitar todas las guías y materiales para que puedan ser fácilmente comprendidos los criterios de cada actividad. Todos los programas están siempre habilitados y el personal docente está presto a solucionar las preguntas correspondientes a la actividad académica, así como ayudar en el entendimiento del manejo de la plataforma.

El programa de la UNAD, además nos permite estudiar el entorno social y cultural, que en mi caso, estando en Alemania, puedo relacionarlo con la realidad que enfrenta mi país; al mismo tiempo que nos ayuda desarrollar destrezas y habilidades en el estudio de los mismos, y nos propone métodos para establecer planteamientos que resuelvan estas problemáticas mediante el aprovechamiento y manejo correcto de los recursos, una planeación estratégica, una correcta administración de los recursos tecnológicos y una correcta apropiación y aplicación para la vida práctica.

Resulta bastante admirable apreciar cómo los medios digitales nos permiten mantener la comunicación, obtener información de calidad y poder así mismo interactuar en un ambiente pedagógico competente. Hoy en día y pese las circunstancias actuales que se viven en el mundo, vemos cómo la universidad está a la vanguardia de todas las demandas que una generación moderna como ésta nos exige.

Este programa está cuidadosamente pensado para todas aquellas personas que quieran desde casa, o cualquier otro lugar, en un solo clic, acceder a un compilado de procesos de indagación, búsqueda e investigación en diversos campos de conocimiento a nivel profesional. En lo personal, puedo decir con toda certeza que he podido aprender y formarme de manera global, he afianzado cabalmente mis razonamientos musicales y humanísticos gracias a la ayuda y las ventajas que la UNAD ofrece en su campus virtual.

Alexander Cuesta Moreno.

Política editorial y normas para autores

Desbordes es una revista académica colombiana, semestral, que promueve perspectivas inéditas en los campos de las Ciencias Sociales, Artes y Humanidades. Desde su primera edición en enero de 2010, la revista ha estado comprometida con aportar a la divulgación de conocimientos y experiencias, académicas y sociales.

ENFOQUE Y ALCANCE

La Revista Desbordes es una publicación oficial de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).

El objetivo principal de Desbordes es difundir trabajos académicos y resultados de investigación que evidencien aportes relevantes en los campos social, artístico, cultural y humanístico, desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas. En ese sentido, la publicación está dirigida a académicos (estudiantes, egresados y docentes) de pregrado y posgrado, y grupos sociales, culturales y artísticos diversos en los ámbitos nacional e internacional.

PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES

Los manuscritos pueden enviarse en primera instancia al correo de la revista; sin embargo, es necesario realizar el envío a través de la plataforma de la revista Open Journal Systems (OJS) para que su registro tenga validez y le sea asignado el código DOI. Una vez se haya hecho la recepción del archivo, el autor o autora recibirá la confirmación de recibido y el equipo editorial procederá a revisar el cumplimiento de los criterios establecidos en las directrices de autor.

Todo original se someterá a arbitraje en la modalidad de doble ciego por dos pares externos a la entidad editora. De acuerdo con el dictamen de los pares, los autores recibirán comunicación con un concepto de aprobado, aprobado con recomendaciones sustanciales o menores o rechazado. Luego de la fase de evaluación por pares, los artículos que superen satisfactoriamente este proceso evaluativo serán presentados al Comité Editorial para recibir su aval y conformar el volumen de la convocatoria.

Ningún proceso de evaluación podrá superar 90 días.

FRECUENCIA DE PUBLICACIÓN

Semestral.

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, con base en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones, ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. Por lo tanto, se acoge a la Licencia Creative Commons 4.0 Atribuciones Reconocimiento –Compartir Igual (by- sa): terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista, pero no se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

CONVOCATORIA PERMANENTE

La revista Desbordes recibe continuamente artículos inéditos de investigación, revisión y de reflexión teórica o metodológica, así como entrevistas o reseñas. De esta manera, se invita a los interesados nacionales e internacionales a postular sus contribuciones a través de su sistema OJS y/o del correo electrónico: revista.desbordes@unad.edu.co.

ENVÍOS EN LÍNEA

Revista Desbordes recibe artículos originales e inéditos en español, inglés y portugués, que representen un aporte para un escenario académico abierto a la reflexión de temáticas y perspectivas emergentes en los campos de las ciencias sociales, las artes y las humanidades.

Según la tipología establecida por Publindex (2010), las contribuciones pueden identificarse en las siguientes categorías:

Artículos científicos: corresponde a proyectos inéditos de investigación, cuyo alcance establezca diálogos entre la sociedad y la comunidad científica. Las contribuciones presentadas además de exponer de manera específica los resultados de un proyecto de investigación, deberá evidenciar su apertura a estéticas que impacten en las transformaciones sociales y comunitarias. La estructura utilizada por lo general contiene cuatro apartes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

Artículos de revisión: corresponde a un estudio de sistematización y de síntesis. Las contribuciones presentadas deberán integrar información de un tema específico desde una perspectiva crítica y unitaria, que posibilite abrir nue-

vas preguntas y perspectivas para ulteriores investigaciones empíricas y exploratorias. Este tipo de artículos se caracteriza por tener más de 50 referencias bibliográficas.

Artículos de reflexión: las contribuciones presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

Entrevistas: contribuciones inéditas centradas en la información y comentario crítico de distintos acervos documentales y de registros, que sean útiles para el desarrollo de nuevas investigaciones en las áreas de las humanidades y de las ciencias sociales.

Rese as: contribuciones que presentan y reflexiona sobre los puntos principales de una obra científica publicada en los últimos tres años.

El proceso de envío se realizará a través de la plataforma OJS y al correo de la revista: revista.desbordes@unad.edu.co

Instrucciones de envío:

Los autores deben realizar el registro bajo el rol de “autores”. Posteriormente, deben ir al enlace “nuevo envío” y seguir los cinco pasos establecidos por el sistema. Es necesario diligenciar todos los metadatos del artículo y los autores según orden de aporte a la investigación y al documento, incluir las referencias bibliográficas y anexar el artículo con sus respectivos anexos.

Disposición de los Artículos

Todos los artículos enviados deben tener en cuenta los siguientes criterios:

- Tener una extensión entre 6.000 y 90000 palabras, incluidas notas de pie de página y referencias bibliográficas.
- Todo texto debe enviarse en versión digital en formato Word, tamaño carta, márgenes de 2,5 cm, doble espacio, letra Times New Roman 12 puntos, sin información de los autores o de la investigación de la que se deriva el artículo, con el fin de seguir de manera estricta la evaluación doble ciego. Esta información se debe especificar en un documento anexo que incluya: los datos de la investigación de la que se deriva el artículo (título del proyecto, fuentes de financiación si las hay, duración, tipo de artículo). Así mismo, se debe agregar una breve reseña biográfica de los autores que indique títulos académicos; cargo; afiliación institucional; adscripción a grupos académicos, artísticos o culturales; correo electrónico y ORCID). En el

caso de que sean varios autores, declaración expresa y firmada por cada uno de ellos del orden en que proponen que deben aparecer en la publicación.

- Debe incluirse la traducción al inglés o al español del título del artículo, el resumen y las palabras clave, según corresponda la lengua original.
- Los artículos deben incluir cinco a seis palabras clave, las cuales deberán reflejar el contenido del artículo, rescatando las áreas de conocimiento en las que se inscribe y los principales conceptos.
- Es necesario diferenciar los niveles de titulación del artículo con tipos de letra y estilos de Word.
- El resumen del artículo, con una extensión máxima de 200 palabras, debe incluir: objetivo, metodología y los resultados más importantes (el resumen no debe contener referencias).
- Los autores son los responsables de conseguir los permisos necesarios para la reproducción de imágenes, ilustraciones, figuras y citas extensas que lo requieran.
- Las tablas, ilustraciones, fotografías o figuras deben incluir el título y la fuente. Así mismo, es necesario anexar los archivos originales (por ejemplo: .xls, .jpg o .tiff), enumerados en orden de aparición.
- Las referencias siguen el estilo APA (sexta edición) con la adaptación al español. Únicamente los textos publicados en inglés deben regirse por los criterios de la norma original. Tener en cuenta el siguiente enlace, como guía:

<https://normasapa.com/normas-apa-2019-cuestiones-mas-frecuentes/>

- Las notas a pie de página se deben usar exclusivamente para hacer aclaraciones o advertencias sobre el texto, nunca para agregar referencias. Formato: letra Times New Roman, tamaño 10, espacio sencillo.
- El listado de referencias debe estar en orden alfabético, al final del artículo, en una sección titulada “Referencias”. Únicamente deben incluirse las fuentes citadas o mencionadas en el texto.
- No se aceptarán artículos que no cumplan con criterios mínimos de puntuación, acentuación y ortografía de la lengua en que está escrito. Correcciones estilísticas y de forma serán sugeridas, según sea el caso y se consideren pertinentes.
- Si los contenidos utilizados tienen un número de identificación DOI, este debe incluirse en el listado de referencias.

Disposición de las Reseñas

- Las reseñas se recibirán únicamente a través del correo electrónico: revista.desbordes@unad.edu.co
- Este tipo de contribuciones deben enviarse en formato Word, letra Times New Roman tamaño 12, paginado, tamaño carta y márgenes de 2,5 cm.
- Extensión entre 5 y 8 páginas a espacio doble.
- Los textos deben incluir los datos completos del texto reseñado (autor, título, fecha, ciudad, editorial y páginas totales).
- En un documento anexo se deben indicar los datos completos del autor: títulos académicos, afiliación institucional, grupo de investigación (si aplica) y correo electrónico.
- Las reseñas no solo deben presentar el contenido del libro, texto u obra artística, se espera que incorporen una perspectiva crítica y analítica.

CONCEPTOS DE AROBACIÓN

El concepto se emitirá por carta a los autores en un plazo no superior a los seis meses. El Comité Editorial se encarga de escoger los textos que serán sometidos a evaluación por pares académicos anónimos, modalidad en la que se mantiene el anonimato tanto de evaluadores como de autores/as (double-blind o “doble ciego”). Los pares evaluadores serán seleccionados de acuerdo con su estándar académico, conocimiento y experiencia en el área temática del artículo, y tendrán el compromiso de emitir un concepto académico acerca de la pertinencia de su publicación, antes de veinte días hábiles. La decisión del par evaluador se clasifica según la siguiente escala:

- Aprobado
- Aprobado con cambios menores
- Aprobado con correcciones sustanciales
- Reprobado

