



---

# EL ALMA DE UN SIGLO: DE MI GRATITUD A AMIGOS, ANCESTROS Y MAESTROS

---

Concierto para Bandola Andina y orquesta Sinfónica  
sobre géneros latinoamericanos



Realizado por:

Farid Santiago Duran Espitia

Cod: 2018175019

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2023

## **Desagradecimientos**

*Mi total ingratitud para aquellos que no creyeron en mí, ni en mis sueños, tretas,  
búsquedas y capacidades.*

*A quién duda de la Bandola y de nuestras músicas populares latinoamericanas.*

*A la insolencia del tiempo.*

*Y al abismo que la nada misma trae consigo y nos captura en un letargo moribundo  
del que dudamos escapar, que hace de tripas corazón, y de tripas tristeza, dejándonos en ese  
absurdo que al alma hace añicos, llanto y olvido.*

## **Agradecimientos**

*Desde la tradición que implica mi abuelito Luis, pasando por mis padres y mi reflejo, hasta quien porta el futuro de lo que comprendo por familia, Mateito mi ahijado.*

*A Tata por las ilustraciones y seguirme la cuerda en mis locuras, por la escucha y las risas.*

*A Gabo y Brayitan, el filo y la pólvora de mis armamentos, confidentes, grillos y diablillos.*

*A todo aquel que participo y estuvo pendiente de todo este trabajo, entrevistados y maestros.*

*A la Filarmónica de Música Colombiana.*

*A la Orquesta de Bandolas.*

*A la Luis A. Calvo y a sus maestros.*

*A Andrea Molano, Diego Bahamon, Sebastián Martínez, Chumbis y Jorge Arbeláez.*

*A Pablo Hernán Rueda.*

*Y para el principio del todo, Iván Ramírez.*

# Tabla de contenido

<i>Desagradecimientos</i>	<i>1</i>
<i>Agradecimientos</i>	<i>2</i>
<i>Introducción</i>	<i>7</i>
<i>Planteamiento del problema</i>	<i>8</i>
<b>Descripción del Problema</b>	<b>8</b>
<b>Pregunta de investigación</b>	<b>13</b>
<b>Objetivos</b>	<b>13</b>
General	13
Específico	13
<b>Justificación</b>	<b>14</b>
<b>Antecedentes</b>	<b>16</b>
<i>Marco Teórico</i>	<i>18</i>
<b>El gran instrumental, herencia y riqueza de Europa: La orquesta sinfónica</b>	<b>18</b>
¿Qué es la orquesta?	18
Contexto	18
Formato	19
<b>Latinoamérica como concepto, música y pueblo</b>	<b>23</b>
De la disputa por un nombre y una identidad	23
Quizá si sonamos distinto	26
Géneros latinoamericanos	31
El Vals	31
El Merengue venezolano	32
<b>El que hacer de ser más allá de nosotros mismos: La composición</b>	<b>34</b>
El acto creativo	34
La obra, de su libertad despiadada	36
La composición musical, el paso de las ideas a una partitura	38
El estilo, su respeto y comprensión	38
<b>El concierto: forma, género y manifiesto</b>	<b>40</b>
Relevancia y funcionamiento del concierto	42

El concierto en la época actualidad _____	42
<b>La Bandola Andina Colombiana _____</b>	<b>44</b>
La más chica, la más antigua _____	44
<b><i>Marco Metodológico _____</i></b>	<b>47</b>
<b>Enfoque _____</b>	<b>47</b>
<b>Población _____</b>	<b>47</b>
<b>Diseños investigativos _____</b>	<b>47</b>
<b>Unidades de Análisis _____</b>	<b>48</b>
<b>Herramientas de recolección de datos _____</b>	<b>49</b>
<b>Diseño de herramientas _____</b>	<b>49</b>
<b>Herramientas de análisis de datos _____</b>	<b>52</b>
<b>Ruta metodológica General _____</b>	<b>53</b>
<b><i>Desarrollo metodológico _____</i></b>	<b>55</b>
<b>Etapa teoría fundamentada _____</b>	<b>55</b>
Entre cuerdas, masoquismo y tradición: La identidad de la Bandola _____	55
Diferencias con los plectros europeos/Lo que no es _____	56
Morfología _____	58
Caja de resonancia. _____	59
Mástil. _____	59
Diapasón. _____	59
Puente. _____	59
Rabiza. _____	59
Cuerdas. _____	59
Capacidades estéticas, técnicas y sonoras _____	60
Movimiento de pulgar. _____	60
Movimiento de muñeca. _____	60
Movimiento de antebrazo. _____	60
Movimiento de brazo completo. _____	61
Natural. _____	61
Metálico. _____	62
Sultasto. _____	62
Armónico. _____	63
Pizzicato. _____	65
Pizzicato armónico. _____	65
Sordina. _____	66

Vibrato. _____	66
Tremolo. _____	67
Tremolo controlado. _____	68
Tremolo staccato. _____	68
Anular. _____	68
Glissando. _____	69
Slide. _____	69
Pulsado. _____	70
Trino. _____	70
Sweet picking. _____	70
Transparencia. _____	71
Tradición y música colombiana _____	73
Repertorios _____	74
Original. _____	74
Los escritos. _____	74
Los idiomáticos. _____	74
Los formativos. _____	74
Adaptación _____	75
De lo que implica hoy en día ser bandolista _____	77
Bandola piccolo. _____	85
Bandola soprano. _____	85
Bandola alto. _____	85
Bandola bajo. _____	86
Bandola contrabajo. _____	86
El carácter y estilo de los Géneros Latinoamericanos _____	89
Contextos y época de influencia, el nacionalismo y el romanticismo _____	89
Geografía y cultura a través de esta _____	90
La cordillera. _____	90
Las costas. _____	90
El campo. _____	90
Las llanuras. _____	91
La ciudad. _____	91
Instrumentos, así como vibra nuestra sangre _____	92
Formatos, de la compañía que nos hace quienes pretendemos ser _____	94
Intérpretes, ancestros y referentes _____	95
Puentes sonoros, del mundo que escuchamos y nos escucha _____	96
Lo rítmico, melódico, armónico y melómano _____	96
Circuitos sonoros _____	98
¿Qué es entonces nuestra música popular latinoamericana? _____	99
La Composición, de su inspiración y la crueldad de la página en blanco _____	100

Artilugios y herramientas, certezas y dudas _____	100
Constancia, oficio y de la malinterpretada seriedad _____	101
Ronda que ronda, el juego y su humanidad desenfadada _____	102
Avanzando cuando improvisando ando _____	102
Autodescubrimiento, introspección, voces, sombras y sinceridad _____	103
Abismo y perdida _____	103
De quien se hace contra nosotros _____	103
Para pintarse de los mismos tonos: homenaje, referentes y estilo _____	104
Escribo, luego existo _____	106
El dubitativo poder transformador del arte _____	106
¿Y entonces? ¿Qué es ser compositor? _____	108
Autoetnografía, dispositivo de investigación artística. _____	109
Autoetnografía analítica. _____	109
Autoetnografía Crítica. _____	109
Autoinventario. _____	110
Autobservación. _____	110
<b>Desarrollo Autoetnográfico _____</b>	<b>112</b>
Autoinventario, inicio nudo y desenlace _____	112
Indecisión, venganza y a la esperanza que conlleva _____	112
De soledades y derrotas _____	115
El otro y yo _____	117
Autobservación. _____	119
Nihilizar _____	119
Acción. _____	119
Descripción de la tarea. _____	119
Resultado técnico. _____	120
Resultado musical. _____	120
Observaciones. _____	120
Pensamientos asociados a la acción. _____	121
Emociones asociadas a la acción. _____	121
Tanatos y Eros _____	122
Acción. _____	122
Descripción de la tarea. _____	122
Resultado técnico. _____	122
Resultado musical. _____	125
Observaciones. _____	126
Pensamientos asociados a la acción. _____	126
Emociones asociadas a la acción. _____	127
Erudito _____	127
Acción. _____	128

Descripción de la tarea. _____	128
Resultado técnico. _____	128
Resultado musical. _____	129
Observaciones. _____	130
Escribano maldito _____	131
Acción. _____	131
Descripción de la tarea. _____	131
Resultado técnico _____	132
Resultado musical _____	132
Observaciones. _____	132
Pensamientos asociados a la acción _____	132
Emociones asociadas a la acción _____	133
<b>Composición y Orquestación _____</b>	<b>134</b>
El vals, frustrante comienzo para culminar componiendo, danzando. _____	134
Concepto y búsqueda _____	134
Desarrollo _____	135
Colores, texturas y estética _____	136
Uso de las maderas _____	136
Uso de los metales _____	137
Uso de los arcos _____	137
Lenguaje bandolístico _____	137
El merengue venezolano, caraqueño desde la 80 hasta la Calle 139 Sur. _____	137
Concepto y búsqueda _____	137
Desarrollo _____	138
Colores, estética y texturas _____	140
Uso de las maderas _____	140
Uso de los metales _____	140
Uso de los arcos _____	140
Lenguaje bandolístico _____	141
El entreverado, así como suenan juntos. _____	141
El pajarillo, travesía por lo llanero e inesperado. _____	141
Concepto y búsqueda _____	141
Desarrollo _____	141
Colores, texturas y estética _____	143
Uso de las maderas _____	143
Uso de los metales _____	143
Uso de los arcos _____	143
Lenguaje bandolístico _____	143
El Zumba que Zumba, y del como dejarse llevar. _____	144
Concepto y búsqueda _____	144



Desarrollo _____	144
Colores, texturas y estética _____	145
Uso de las maderas _____	145
Uso de los metales _____	145
Uso de los arcos _____	145
Lenguaje bandolístico _____	146
Concepto y búsqueda _____	146
Desarrollo _____	146
Colores, texturas y estética _____	147
Lenguaje bandolístico _____	147
<b><i>Conclusiones</i></b> _____	<b>148</b>
<b>Lo que se escucha pero no suena</b> _____	<b>148</b>
<b>En lo puro no hay futuro</b> _____	<b>149</b>
<b>La Bandola, la obra, el concierto y yo</b> _____	<b>150</b>
<b><i>Bibliografía</i></b> _____	<b>151</b>
<b><i>Tabla de ilustraciones</i></b> _____	<b>154</b>
<b><i>Anexos</i></b> _____	<b>155</b>

## Introducción

En el que hacer como músicos se presentan distintas búsquedas, anexando la interpretación a diferentes espacios que hacen eco en el interior del artista, lo que lo lleva al descubrimiento y desarrollo de distintos momentos, espacios y formas de atender a todas estas dudas que anhela, en su arte y expresión, resolver y compartir con los suyos, con un público, con quien sin quererlo pueda dar voz, e incluso, consigo mismo, en un acto de resistencia y reconocimiento de sí. La composición se halla entonces como un medio por el cual podemos ir descifrando una manera de comunicar, de ser y dialogar con las distintas introspecciones que en uno habitan. Con esto podemos decir que las practicas instrumentales que han rodeado a la Bandola Andina han estado sujetas al desarrollo de una tradición, de un lenguaje, diverso y pluricultural, que no se limita a regiones o espacios, si no que en toda su historia converge en una pluriculturalidad que enriquece y hace de todas sus creaciones un hecho que corresponde a su gente y momento contextual que se da paso dentro de la necesidad y la curiosidad de todos aquellos que han encontrado en ella una figura de representación e inspiración.

Con esto dicho, exponemos entonces en el presente trabajo el desarrollo creativo, emocional e intelectual del concierto para Bandola Andina y orquesta sinfónica sobre géneros latinoamericanos “De mariposas amarillas y cuervos negros”, con el cual se dieron a conocer distintos enfoques conceptuales, didácticos, filosóficos y personales en pro de saciar un interés propio por expandir tanto el repertorio del instrumento como el entendimiento del paradigma actual del mismo, junto a sus posibilidades musicales con la orquesta. Y del mismo modo indagar acerca del fenómeno de la música popular latinoamericana, entender asuntos como lo patrio y los lugares comunes que entendemos como tradición y vanguardia para determinar en donde nos encontramos y con que pretendemos escribir, componer y jugar.

Es de este modo que el presente proyecto toma una ruta algo diferente a lo comúnmente establecido en la investigación creación, para abordar todo lo que concierne su realización de forma profunda, excavando hondo sobre los conceptos y estudios acerca del acto creativo, la obra, el uso y formación de la orquesta, el músico como compositor, autor y sujeto social e individual, y otras cuestiones tan profundas y sensibles como lo son la identidad del instrumento y los géneros latinoamericanos. Desarrollándose en distintas metodologías y referentes conceptuales para lograr una mirada distinta y valiosa para el hecho de pensarse y ser músico, compositor, y en especial, y con sumo cariño, bandolista.—

## **Planteamiento del problema**

### **Descripción del Problema**

En primer lugar, es necesario determinar algunos puntos específicos sobre el Concierto. Este género y forma, gracias a sus destacados compositores e intérpretes, ha logrado reunir en el repertorio universal varias piezas fundamentales para la formación musical de diferentes instrumentistas, todo debido a que en sus mejores y mayores exponentes, posee un carácter implacable y excepcional al destacar a un solista con habilidades técnicas, estéticas y musicales específicas del mismo, lo que permite concebir al instrumentista con una gran calidad como interprete. Cada una de estas piezas ha trascendido a lo largo del tiempo debido a su atención al detalle y exigencia particular que a su estilo cada uno de los compositores a consignado en su literatura.

Teniendo una vasta cantidad de obras y autores que han tomado tanto el género como la forma para plasmar una visión instrumental propia, la historia de cada uno de los contextos específicos que conformaron el estudio y entendimiento de uno por uno de los diferentes instrumentos que cuentan con este tipo de obras, se ha encargado de posicionar a ciertas piezas por encima de otras en cuanto a diferentes categorías o juicios técnicos que evalúan los recursos necesarios para su montaje. De este modo, por ejemplo, las universidades generan un pensum académico para cada instrumento de su programa, proyectando ciertas piezas para su montaje buscando un desarrollo y apropiación de estas habilidades en una obra con un discurso musical extenso y desafiante, en donde el concierto resalta para esta tarea.

Obteniendo así varios instrumentos una variedad benéfica a la hora de escoger repertorio para esta labor, destacando ciertas obras más que otras, las cuales consiguen este punto de excelencia, conocimiento o entendimiento técnico del instrumento, tanto por sus cadencias complejas y difíciles que se entablan como un reto a la hora de interpretar por ser desmedidamente veloces, repletas de notas y alteraciones, como así mismo por incorporar pasajes lentos, expresivos y melancólicos que siguen la lógica a detalle de cada uno de sus insumos, en especial aquel instrumento que será tomado como solista. Permitiendo al público, la crítica y la academia en general, determinar que, a razón del esfuerzo implicado en el montaje de obras de este carácter y dificultad, el músico en cuestión se consagre con las habilidades y capacidades de un gran intérprete. Siendo en últimas estas las aspiraciones del concierto a discutir y concretar en este trabajo de grado: una pieza de alto nivel instrumental

para la aplicación de conocimientos técnicos y estéticos sobre la Bandola Andina Colombiana.

Con más detalle en su momento se dialogará de las implicaciones, repercusiones y posibilidades del concierto, por el instante, haremos más uso y referencia de su ausencia, de esa duda que trae consigo no tener para la Bandola, en su haber, un catálogo versátil, variado, basto o suficiente para toda la demanda que en el desarrollo y experimentación que hacen las nuevas generaciones se hace cada vez más necesaria la escritura de repertorio original que dialogue con distintas estéticas, músicas, y formatos, tales como lo sería el caso de la orquesta sinfónica, instrumental que provee de muchas herramientas al interprete y al compositor para desarrollar una variedad de colores y experimentaciones que puede traer un valor significativo a los nuevos ejercicios musicales contemporáneos del instrumento.

Esta exigüidad se ve reflejada tanto a nivel de nicho en distintas conversaciones con integrantes del gremio de la Bandola, como en la revisión de el plan de estudios de las distintas universidades, en las cuales en ningún momento se ve presente como parte del repertorio a trabajar obras con estos formatos, desencadenando en el hecho de que a la hora del estudiante querer explorar estas sonoridades o por motivación de algunos incentivos o concursos, por ejemplo de solista con orquesta acompañante, como los que ofrece la Orquesta Sinfónica Nacional o la Orquesta Filarmónica de Bogotá, se tenga que recurrir o a la adaptación de repertorio ajeno al instrumento tomando algunos ejemplares de la tradición de mandolina o distintos instrumentos de plectro, o hacer el montaje de alguna de las pocas piezas que si bien contienen un valor, se ve un poco limitado a la hora de querer adentrarse mucho más a estas formas o ejecuciones como instrumentista solista.

También se puede ver esta falta de piezas y su poca difusión, en búsquedas realizadas en plataformas prácticas y mediáticas de servicios multimedia a nivel global como Spotify, Dezeer o YouTube, obteniendo resultados referentes al instrumento, mas no se hallan piezas de carácter orquestal, teniendo que ser muy concreta la búsqueda en específico para poder encontrar 2 o 3 fragmentos de las 4 o 5 piezas escritas para el instrumento, incompletas en su mayoría, o remitiéndonos a plataformas académicas tales como Naxos, es inexistente, inclusive al buscar piezas referentes al instrumento, no se encuentra obra alguna. Esta preocupante carencia es consecuencia de muchas circunstancias, pero su necesidad es aquel que se quiere develar, de un modo u otro, con las aspiraciones de suplir esta escasez de retos e inspiración en el presente trabajo.

Son varios los eventos de concierto de grado o recitales a los que he asistido últimamente acompañando varias amistades y con esto, profundizado en el medio de la música andina colombiana, sus músicos, juegos y experimentaciones con la Bandola, lo que me ha llevado a búsquedas, reflexiones e incógnitas acerca del instrumento por gusto propio, y observando a mis colegas en los distintos escenarios, a pesar de lo imaginativos que han sido en la adquisición, versionado y arreglo de distintas piezas para estos espacios, cuando observamos los formatos orquestales, grupos de cámara clásicos y derivados de estos, es evidente la falta de repertorio escrito y pensado exclusivamente para el instrumento, repertorio que con su existencia pueda demostrar su importancia, la búsqueda de saberes de sus intérpretes, el cómo compartirlos y abarcar más y diferentes lenguajes para su apropiación técnica y desarrollo artístico.

Esto lleva a buscar alternativas en diferentes conciertos o programas académicos, repertorios ajenos y extranjeros que, si bien en el ejercicio puedan funcionar, se necesita para el mejor y más amplio desarrollo y encuentro específico con el instrumento, repertorios propios escritos bajo nuestra lógica en cuanto a digitación, afinación, color, efectos, tesitura, manejo y control de todo el espectro musical que tiene contenido la Bandola, para sacarle provecho, darle un sentido desde sus posibilidades y darle voz a lo nuestro, desde donde se concibe, como lo sería la Bandola Andina Colombiana.

En contraposición, sí podemos hallar algunas piezas para orquesta sinfónica, banda sinfónica y orquesta de cuerdas, sobre géneros latinoamericanos y más en específico, géneros nacionales tales como el Bambuco, el Pasillo, la Danza, la Guabina o el Torbellino, entre muchos otros, que gracias a su existencia y ejecución terminan develando a través de estas exploraciones, las posibilidades y la disposición, como el gusto, de estas agrupaciones de incorporar estos géneros y repertorios a su catálogo, tales como lo sería en el caso de la Obra “Fantasía Andina” del Maestro German Darío Pérez, Guabina compuesta para Orquesta de cuerdas y Piano, los conciertos de Mauricio Lozano para violín y trompeta con aires de torbellino, Obras afamadas como Atardecer en patiasao o Aguas Sagradas del maestro Alex Tovar, o una precursora en el mundo sinfónico como lo sería “Fantasía sobre motivos colombianos” de Pedro Morales Pino, entre otras tantas, que gracias a su creación y gran acogida por el público reafirman y fortalecen esa comunicación de lo popular con el mundo sinfónico.

Por ende, gracias a esta ola de rejuvenecimiento en el entendimiento del quehacer y la interpretación de las músicas andinas y con esto las búsquedas y necesidades que reflexionan y se van construyendo acerca de los instrumentos autóctonos, se comienza a abarcar varios pensamientos de facilidades y posibilidades, medios y encuentros para los mismos instrumentos, resaltando un camino específico para fines de la presente investigación, uno que busca apropiarse de los espacios que el inscribirse en la academia construye, que examina la oportunidad de explorar y dinamizar sus posibilidades estéticas y técnicas saliendo de sus estados comunes y más familiares, sin abandonar su identidad para permitirse proyectar su saber a más instancias y formatos, tal como lo sería en este caso particular, con la Bandola andina colombiana tomando rumbo a dialogar con la orquesta sinfónica.

Tomando oportunidades como el fortalecimiento de los procesos de formación, la incursión más profunda de profesionalización e investigación en los géneros que contienen todas estas músicas, la guía y el esfuerzo conjunto de maestros de 2, 3 y hasta incluso 4 generaciones aún vivas y activas junto al interés por redes de comunicación entre todos estos agentes, se puede afirmar con certeza y alegría, que estamos presentes ante una nueva generación, no exclusivamente de solo intérpretes, compositores y arreglistas, sino toda una renovación de ideas, de lo que son y pueden conseguir las músicas latinoamericanas, con un trabajo de investigación, comprensión, enseñanza y difusión que exige el llevar a retos aún mayores y ajenos a lo ya establecido y conquistado por nuestros instrumentos, ancestros, maestros, géneros y aires, tales logros como lo podrían ser el concierto para Tiple solista y orquesta de Cuerdas de Lucas Saboya, la suite latinoamericana de Fabian Forero, Los arreglos para orquesta sobre música colombiana del maestro Fernando León, la conformación de la estudiantina y su establecimiento como orquesta típica y una gran variedad de ejercicios que rozan y promueven esta comunicación con el mundo orquestal y sinfónico, que nos abre las puertas de distintos espacios que se encuentran expectantes de lo que se le pueda ofrecer a interpretar y escuchar.

Buscando entonces con este trabajo de investigación-creación el recolectar y apropiarse las sonoridades características que puede dar un instrumento como lo es la Bandola Andina en su amplio desarrollo técnico e interpretativo, y a partir de estos, combinarlos y llevarlos a su máxima capacidad técnica con el instrumental orquestal, a servicio del color y la estética, desarrollando bajo todos los parámetros de orquestación, contrapunto, inventiva y composición una propuesta de identidad como solista en el contexto sinfónico. Se asume este reto creativo, para explorar un pensamiento distinta del funcionamiento del instrumento y su

papel o carácter en otras instancias fuera de las tradicionales, para así conseguir ser ese nexo de posibilidades entre lo sinfónico y popular, con el respeto y la admiración de sus formatos, sus pensadores, orquestadores, compositores, instrumentista y todo lo que abarca la idea y funcionamiento del mundo sinfónico a nivel nacional, e inclusive latinoamericano, para aportar con una obra como esta, una pequeña pincelada a ambos mundos.

El concierto no busca ser una excentricidad, una obra distinguida solo por lo extraño o inusual de sus tratos armónicos, melódicos o el formato pensado para el mismo, como tampoco tiene la intención de quedarse como un simple ejercicio orquestal, más bien, se plantea como un comienzo para el reconocimiento y fortalecimiento de un camino objetivo, analítico y emocional al que nos guían todos estos años de historia para el instrumento, desde Morales Pino con sus obras y la forma en que concibió la Bandola, hasta las piezas, la forma y construcción del instrumento y lo que entendemos de este hoy en día. Todo este desarrollo tanto en el ámbito musical, como social ha avanzado en pro del instrumento, del repertorio, y en sí, del porvenir, intrigante y desafiante, que ressignifica la labor, el lugar, y la importancia de la Bandola Andina, del ser Bandolista en este país, y ser compositor inspirado y defensor de las músicas Latinoamericanas en el siglo XXI.

Comunicar el concepto y peso musical e histórico de la orquesta junto a la tradición intercultural y riqueza latinoamericana que se ha forjado a partir de la Bandola en las últimas décadas, para desarrollo de un concierto sobre géneros latinoamericanos, es la apuesta a la que me arriesgo, tomando la complejidad que representa este tipo de repertorios como herramienta para el avance y evolución de la identidad y entendimiento de las músicas Andinas, Nacionales y Latinoamericanas, que con todo este planteamiento, creatividad y posibilidades que de aquí se desprenden y pretenden, se hace apertura de nuevos espacios de investigación y exploración en lo interpretativo y compositivo, una idea, un futuro, un sueño.

## **Pregunta de investigación**

¿Cómo se puede incorporar de manera efectiva las características estilísticas y musicales de los géneros latinoamericanos, como el Vals, el Merengue Venezolano y el Joropo, en la elaboración de un Concierto para Bandola Andina Colombiana y Orquesta Sinfónica, de manera que se refleje tanto el carácter e identidad distintiva del instrumento como de los géneros musicales utilizados?

## **Objetivos**

### ***General***

Desarrollar una posición compositiva, estilística y musical personal para el uso de la Bandola Andina como solista dentro de un formato orquestal sinfónico, a partir de las músicas latinoamericanas, que incluya una propuesta técnica desafiante, que tenga en cuenta la evolución y la idiomática de la Bandola.

### ***Específico***

1. Identificar procedimientos y tratamientos rítmicos, melódicos y organológicos de los géneros populares latinoamericanos vals, merengue venezolano, pajarillo, zumba que zumba y chipola.
2. Emplear los diferentes parámetros técnicos y musicales que caracterizan la Bandola Andina, y explorar cómo estos se combinan y se integran en diversas texturas y colores orquestales en la elaboración del concierto.
3. Concertar una comprensión estética y orquestal coherente con respecto a las características y posibilidades de los distintos géneros latinoamericanos, junto con los recursos técnicos y expresivos de la Bandola Andina, en reclamo del reconocimiento de ambos, para la composición del concierto para Bandola Andina y Orquesta Sinfónica.



## **Justificación**

Mi sendero como Bandolista ha tratado muchos temas a la orden de lo técnico y artístico en el entendimiento y profundización de distintos géneros musicales, principalmente de origen latinoamericano, y gracias a la exploración de estos en diferentes esferas como el acompañamiento, la interpretación el arreglo e inclusive la composición, tanto como reto personal, como trabajo dentro de las clases con el maestro a cargo de mi proceso: Diego Hernán Saboya. A raíz de este trabajo como instrumentista, han surgido incógnitas y reflexiones. A partir de ellas, y contrastándolas con lo que mi curiosidad y formación me han permitido investigar, he llegado a la conclusión de que el concierto puede funcionar como una apuesta y propuesta acertada para el orden lógico de la evolución y desarrollo del instrumento.

A través de mi formación instrumental y el estudio de diversos repertorios, he descubierto la necesidad de explorar formatos que poco han sido profundizados en las prácticas latinoamericanas, empleando instrumentos autóctonos para lograr una postura estética significativa que permita explorar todas las posibilidades sonoras. Busco aproximarme a diversas texturas y colores armónicos, melódicos, contrapuntísticos, entre otros, que puedan enriquecer la interpretación de la Bandola Andina junto a la Orquesta, demostrando virtuosismo en el manejo técnico, estético y artístico del instrumento en pasajes complejos y rápidos, así como en tramos lentos y expresivos que evidencian la pulidez, el carácter y el sonido de cada instrumentista.

Este trabajo es un reclamo, una mirada crítica que propone nuevas perspectivas en el mundo académico, defendiendo la identidad latinoamericana y colombiana. Se pretende resaltar el valor de la producción intelectual y musical de Latinoamérica, tomando en cuenta la complejidad y responsabilidad de involucrar géneros, aires y músicas en agrupaciones de gran formato. No se pretende ceñirse únicamente a la mirada conservadora orquestal de la vieja Europa que desconoce el alcance tanto de la Bandola como de las músicas populares, sino tender puentes desde Latinoamérica para compartir posibilidades y nuevos campos de investigación, que desde nosotros pase todo ese diálogo y compartir de saberes, que dentro de mi formación he adquirido y reconozco fielmente su gran aporte para el proceso y desarrollo como músico integral en cualquiera de los procesos académicos y populares de cualquier instrumentista, compositor y melómano.

Es un nocivo pensamiento de la escuela tradicional el dejar en manos de la técnica todo el bagaje de sus instrumentista, tomando como premisa máxima que a la posesión de esta misma el resto del mundo musical está a su alcance, permitiendo deslegitimar de ese modo muchas de las formas, características y “sabor” de distintas músicas populares, cohibiendo de la experiencia y gusto real por la interpretación de las mismas, tomándolas con una falsa facilidad por la aparente

sencillez que se podría encontrar en una partitura o desinterés absurdo y desdén por no pertenecer a los círculos de la música académica más erudita.

No se debería permitir estas violencias contra la tradición, el folklor y lo popular. Se debe anhelar y procurar por un nexo intelectual importante, que dé el mismo valor estilístico a un Tango de Gardel como a una partita de Bach, que retome el valor de su comunicación y no los aparte como ejercicios en espacios distintos, acercando a sus formatos, intérpretes y músicas por igual, haciendo de la distancia de generación, pensamientos y épocas, solo una expresada por datos y asuntos de historia y no una vivencia actual en la academia.

Por ende, es de tanto menester un proyecto como la fundamentación y composición de una obra sobre géneros latinoamericanos, con la cual, se busca esa conversación de conocimientos con el mundo académico y/o europeo, divisando una ventana de comprensión acerca de la riqueza, carácter y propiedades tan particulares que tienen todas estas músicas, por eso está pensado para un formato orquestal, y así mismo su solista ha de ser un instrumento autóctono, para permitir una inmersión, si bien algo compleja en un principio en el ensamble, al grosso del ejercicio, terminara siendo sumamente significativo para ambas partes, permitiendo una comunicación certera, que refleja la importancia de los géneros a abordar, su complejidad y necesidades técnicas, estéticas y sonoras, que al hacerse de la mano con un instrumento que posee la experiencia interpretativa como una familiaridad nacida de la tradición con estas músicas, permite que a partir de este encuentro construyan un respeto por la labor, el repertorio y la riqueza musical inmensa que puede llevar consigo las músicas populares latinoamericanas y un humilde y dulce instrumento como lo es una Bandola Andina Colombiana.

## **Antecedentes**

### **1. 10 obras de finales del siglo diecinueve y primera mitad del siglo veinte en versiones para diversos formatos sinfónicos y 2 quintetos originales.**

El trabajo de Jorge Andrés Arbeláez y Carlos Guzmán Torres se enfoca en la importancia de los compositores antiguos y cómo pueden ser incorporados en ejercicios orquestales en diferentes formatos. Esto permite una mayor comprensión de las posibilidades y colores musicales que estos compositores pueden ofrecer (Arbeláez y Guzmán, 2011).

### **2. Bandolarium “4 obras para Bandola sola”.**

Este material explora las diferentes sonoridades que pueden ser producidas por la Bandola mediante el uso de técnicas extendidas. Esta exploración permite descubrir nuevas posibilidades y usos del instrumento en contextos diversos, incluyendo el ámbito sinfónico (Vera, 2013) .

### **3. Colombia Nueva Suite**

Basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el trio Nueva Colombia, este trabajo ofrece una percepción variada y un análisis profundo del estilo del gran autor Astor Piazzolla, y presenta el uso y las posibilidades de técnicas extendidas específicas del tango para instrumentos como el violín o el contrabajo (Blanco, 2017).

### **4. Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la Bandola**

Este compilado de partituras de distintas agrupaciones de música colombiana permite observar los usos y manejos de la orquestación para nuestros instrumentos y nuestras músicas. Estas partituras pueden ser utilizadas como guía para ciertos pasajes en la obra (Forero, 2010).

### **5. La música instrumental andina colombiana 1900 – 1950.**

Este compilado de partituras de distintas agrupaciones de música colombiana permite observar los usos y manejos de la orquestación para nuestros instrumentos y nuestras músicas. Estas partituras pueden ser utilizadas como guía para ciertos pasajes en la obra (León, 2003).

### **6. La Bandola solista en obras para Mandolina, Bandolim y Domra**

Este trabajo del maestro más joven de la Bandola Andina colombiana ofrece una perspectiva sobre las dificultades y desafíos del montaje y adaptación, y muestra las posibilidades sonoras y técnicas que se pueden descubrir en el instrumento a través de este ejercicio (Ruiz, 2021).

## **7. 12 estudios latinoamericanos para Bandola Colombiana**

Recopilación de obras fundamentales para el desarrollo de la Bandola solista, que muestran el manejo del instrumento en cadencias a capella y ofrecen material técnico esencial para el repertorio actual y contemporáneo del instrumento (Forero, 2003).

## Marco Teórico

### El gran instrumental, herencia y riqueza de Europa: La orquesta sinfónica

#### *¿Qué es la orquesta?*

La orquesta, en el entendimiento más clásico de la música académica, se concibe como un conjunto instrumental usado para la interpretación de óperas, sinfonías y otros géneros del repertorio de concierto de la música occidental, conformado por 4 familias características (Latham, 2008).

#### *Contexto*

Durante el Barroco, se estrenó la ópera Orfeo de Monteverdi en 1607, que incluyó una gran cantidad de intérpretes en violines y violas de bajo, junto a flautas de pico, arpas, trompetas, cornetas y sacabuches para efectuar su acompañamiento. Este formato inusual para su época puede considerarse como un indicio histórico de la primera aparición de lo que hoy en día concebimos como una orquesta, pese a intervenir solo en ciertos fragmentos específicos de la obra por completo, no obstante, hasta finales del XVII se consolidarían las agrupaciones que contenían a más de un instrumentista tocando un mismo papel. Debido a las limitaciones económicas de los músicos de ese entonces, que obligaban a las agrupaciones a estar vinculadas a un reinado o principado en particular, ya sea por motivos presupuestarios o incluso por los caprichos de los mecenas, se presentaban diversas variantes en la conformación de las agrupaciones, lo cual, aunque el compositor fuera quien escogiese la instrumentación, ponía siempre en un papel subjetivo la cantidad y tipo de instrumentos usados.

Por lo mismo, era labor del compositor de la corte escribir música a petición del Rey o los príncipes y de igual modo adaptar toda aquella que llegase para el conjunto que se tenía disponible, reversionando mucha de esta música, manteniendo un estándar interpretativo el cual le exigiría también dirigir la agrupación, esto en su mayoría detrás de un violín o un clavecín. Tiempo después y esbozando un estándar para la orquesta desde el clasicismo, gracias a las distintas revoluciones estadounidenses y francesas, los conciertos abiertos al público comenzaron a tener más cabida, lo cual exigió una serie de transformaciones estructurales y de construcción como los pistones, las llaves y distintos artificios que mejoraron la proyección y las posibilidades técnicas de los distintos instrumentos que conformaban la agrupación. Se necesitaron distintos escenarios y conformaciones del conjunto para poder obtener un mejor balance general, lo cual conllevó a orquestas

gigantescas y escenarios hoy en día enormes, con una calidad sonora trabajada e incluso estudiada para sacar mejor provecho tanto de los teatros como de quienes se presentasen.

Con todas estas consolidaciones, el papel del compositor comenzó a ser más diverso y no ceñido a un único grupo, lo que ocasionó estandarizar estas agrupaciones para hacer más factible el montaje de las obras más populares del momento, mismas hechas por diferentes autores de todas partes del mundo, lo que abriría la posibilidad de que tanto la orquesta de Londres como la de San Francisco pudieran ejecutar el mismo tipo de repertorios, sin cambios innecesarios o incluso abruptos al instrumental, del mismo modo ayudo a tener invitados internacionales, tanto como solistas como directores, inclusive concluyendo en establecer una afinación estándar para este tipo de agrupaciones. De esta forma, a raíz de todas sus exploraciones, la orquesta sinfónica actual se constituiría alrededor del siglo XIX (Adler, 2006; Fargas y Soler, 1852; Korsakov, 1946; Latham, 2008).

### ***Formato***

En primer lugar, se encontrarían las maderas, constituidas por las flautas, los oboes, los clarinetes y los fagotes. Ya a partir de ciertas exploraciones en el periodo clásico se sumaron instrumentos auxiliares tales como el flautín, el corno inglés, el clarinete bajo y el contra fagot (Adler, 2006).

Otros pertenecientes también a los instrumentos de viento serían los denominados metales, que vendrían de toda la evolución que tuvo la corneta a través de los siglos, desde su faceta más primigenia en el barroco, cuya función principal era brindar un apoyo armónico, mayormente en la tónica del acorde, hasta alcanzar las capacidades de construcción y técnica que le dotarían de una versatilidad, y la posibilidad cromática en su ejecución gracias al desarrollo de los pistones y las llaves a principios del siglo XIX, formando así una familia instrumental completa con colores y registros distintivos entre sí, que para usos de la orquesta sinfónica principalmente se tendrían en cuenta: las trompetas, los trombones y las tubas. Siendo parte principal, pero usado de forma particular, encontramos al corno francés, con ciertos tratamientos orquestales que gracias a su color pastoso se encuentra como un nexo entre las maderas y los bronce, pudiendo ser tomado en la práctica para reforzar a cualquiera de estas dos cuerdas, o en un uso más exacto, para juntar a las mismas y generar una homogeneidad en ciertos fragmentos orquestales, pudiendo incluso ser confundido este con la sonoridad del fagot a palabras del maestro Korsakov (1946). Algunos instrumentos auxiliares

que podemos hallar dentro de la composición de los metales serían el bombardino o eufonío, la corneta y el fliscorno.

En tercer lugar encontraríamos las cuerdas, distinguidos en dos grupos, uno formado por los arcos, y dependiendo del autor, el segundo grupo podría ser denominados como instrumentos de sonidos breves o cuerdas punteadas (Adler, 2006; Korsakov, 1946), que al nivel de entendimiento contemporáneo denominamos cuerdas pulsadas; retomando con los arcos, habiendo sido perfeccionados a nivel de su construcción a una muy temprana edad como lo sería a finales del siglo XVII, fue la primera sección en hallar distintos desarrollos hasta el punto de llegar a un peldaño mayor al de sus instrumentos hermanos por todas las posibilidades que ya de antaño se podía permitir el compositor con los mismos (Adler 2006), siendo los mayores protagonistas de toda la masa orquestal, tanto por su número de intérpretes, poseyendo el mayor en cualquier conformación estándar de orquesta sinfónica, como por las posibilidades texturales que estos mismos brindaban. Los agentes que intervienen en esta cuerda serían los violines, distribuidos como violín I y violín II, la viola, el violonchelo y el contrabajo, siendo muy poco habitual el uso de instrumentos auxiliares por lo completo de la familia, no obstante, con algunas exploraciones podemos encontrar unos poco como el violino piccolo o el Octabajo. Pasando ya al campo de las cuerdas pulsadas, encontramos una distinción interesante de Korsakov, en la cual sitúa a toda la familia de los arcos ya descrita, pero en la ejecución del ataque técnico del pizzicato, lo cual propone un tratamiento aparte para situar esta técnica a la hora de la orquestación (1946), cosa que otros autores miran de manera más simplificada para su entendimiento como una técnica de estos instrumentos sin mayor distinción. Fuera de este apartado técnico, encontramos el arpa cromática, la cual gracias a su sistema de pedales le permite las distintas alteraciones en cada una de sus cuerdas, que si bien en los distintos tratados es revisada bajo la nomenclatura de “arpa”, para los fines del trabajo presente, es menester hacer la distinción con el arpa diatónica, ya que algunas músicas latinoamericanas, sobre todo aquellas se conciben en los llanos orientales, hacen uso, manejo y desarrollo de este instrumento de forma diferente, lo cual será tomado para incorporar algunos de estos apartados sonoros para la composición del concierto. Aun así, Adler se toma el atrevimiento de mencionar 4 instrumentos más, la guitarra, el banjo y la mandolina, dejando en claro que el único que se encuentra como titular de forma oficial dentro de la orquesta es el arpa cromática, sumando a su texto estos cuatro últimos por la incorporación en algunas piezas importantes a lo largo de la historia como lo serían en el caso de Stravinsky que por ejemplo escribió un papel de guitarra para el Tango o

en el caso de Mozart que en Don Giovanni sumó una mandolina (Adler, 2006). Este último, al ser un instrumento tan cercano a la Bandola Andina Colombiana, se ha dispuesto una búsqueda más extensa para su tratamiento a nivel de orquestación, lo cual no se ha hallado mayor trabajo que el realizado en el texto anteriormente mencionado, abriendo un evidente y amplio campo de investigación para este punto específico de experimentación y exploración, tanto para el presente proyecto, como para futuros ejercicios orquestales y compositivos, dejando dispuesta la duda acerca de la orquestación para instrumentos de cuerdas pulsadas en este apartado.

Terminando con la cuarta familia, hallamos a la percusión, instrumental que yace con nosotros desde los comienzos de lo que concebimos como civilización. Comenzando su desarrollo más occidental dentro del instrumental militar, poco a poco fueron ingresando en la orquesta para ciertas partes muy específicas, en especial en la teatralidad de ciertas operas con escenas de implicaciones bélicas o que retratasen alguna imagen cercana a esto. De manera continua se fueron sumando más al repertorio común de la orquesta, con acercamientos de Hayden y Beethoven fueron ganando su lugar hasta conseguir en el siglo XIX a mediados, ser aceptados por completo como un recurso tímbrico lleno de posibilidades para la orquesta. A partir del estudio de distintos tratados de orquestación, podemos ver una evidente profundización, estudio y mayor interés por parte de los nuevos compositores por esta sección de la orquesta, encontrando nuevas e innovadores formas de reproducción de sonido, de manejar los distintos instrumentos y como incorporarlos de la mejor forma con el resto de la orquesta, tomando por ejemplo los textos de Korsakov y Adler. Con el primer autor podemos ver que el único el capítulo con respecto a la percusión no alcanza ni a ocupar 5 cuartillas, en las cuales habla brevemente de un puñado de instrumentos sin mayor profundidad, sin mayor trasfondo en otras secciones interesantes fuera de lo escrito acerca de los timbales. En cambio con Adler, podemos observar tres capítulos especializados con 37 páginas de contenido exacto y especializado, en el que incluso el mismo Adler advierte que la riqueza de la percusión es tan inconmensurable que sus posibilidades son virtualmente ilimitadas y el querer abordarlas todas, incluso en un texto enteramente pensado solo para percusión sería una tarea imposible de realizar, por ende es un acercamiento para la comprensión y entendimiento de ciertos tratamientos y forma de incorporar la percusión tanto de sus instrumentos más comunes o de la plantilla base usada comúnmente, como de aquellos que por razones diversas se han sumado en diferentes obras, como lo ha de ser en el presente trabajo de investigación creación. Tomando como ejemplo el mismo autor, nos menciona la



corriente nacionalista, que al buscar incorporar características folcloristas en su música, permitirán la llegada de distintos instrumentos étnicos o de un origen más tradicional y popular a las filas de la orquesta, gracias a esto mismo instrumentos de varias características y sonoridad fueron adoptados por la academia y pensados de manera más técnica y con lógicas más comunes a la vieja Europa erudita, lo cual permitió que a finales del siglo XIX se incorporar los instrumentos laminados dentro de la sección de percusión, tales como lo serían el glockenspiel o el xilófono (Adler, 2006). Cerrando un poco este extenso recorrido podemos distinguirlos de dos formas en su amplia particularidad, primeramente como instrumentos de sonido o altura determinado e indeterminado (Korsakov, 1946), y por la forma en que se reproducen o están contruidos como, idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, teniendo cada cual sus propias singularidades sonoras, pudiendo aun así variar con pequeños gestos o maniobras a la hora de ejecutar por el intérprete, teniendo incluso a disposición además de la gran cantidad de instrumentos a su disposición, una gama bastante amplia a la hora de seleccionar alguna baqueta con la cual ejecutar estos instrumentos.

## **Latinoamérica como concepto, música y pueblo**

### *De la disputa por un nombre y una identidad*

El conflicto que trae consigo el nombrarnos, el referirnos tanto como nación, como sujetos y continente tras un vocablo que genera conjunción, unión o semejanza con aquellos con los que compartimos un idioma, un territorio o una historia es un asunto sensible, íntimo y de reflexión. Es importante el entendimiento del por qué el nombrarnos e identificamos con nuestra gente y como cultura tras una palabra tan aparentemente inocente como lo sería “Latinoamérica”, confluye en muchas aristas que traen consigo una carga simbólica mucho más allá de la semántica que hace que el concepto no solo hable de uno, dos o tres idiomas que comparten un origen en común, sino que habla de nosotros: habla de historia, de independencia, de cultura, de tradición, de creencias, de ideologías, de conquistas, de muerte sangre e identidad, y de lo que nos ha costado llegar a este punto, en el que podemos ser pueblo y ser varios para pocos, y así de este modo, hacernos escuchar como latinoamericanos.

Habiendo nacido mucho antes de la conquista, distintas sociedades de las Indias occidentales se asentaron en el territorio constituyendo varias civilizaciones, al igual que un pensamiento de sí, junto a un papel como sujetos con su relación con la naturaleza y con el mundo. Siendo dueños tanto en un ámbito agrícola, como cultural y espiritual de estas tierras, hicieron del continente su hogar, en mayor o menor medida. Por esto mismo, estas mismas sociedades darían diferentes nombres a sus extensiones o asentamientos, evidenciando así con sus nomenclaturas la pertenecía que tenían con respecto a su territorio y cultura, se haría tanto en pequeñas urbes, como en el caso de los Muisca que denominaron algunos de estos espacios como Zipaquirá, Zetaquirá o Sotaquirá, como con ciudades completas, tales como Cuzco nombrada así por los Incas, y del mismo modo lo hicieron con grandes imperios como el Chimú o el Azteca. Pero para su concepción más continental o global hallamos dos términos en particular, el “Cemanáhuac” traído por el nahual que vendría a significar “lo uno entre las aguas” y el otro de origen Guna, “Abya Yala” que traduciría “La tierra que florece” o “la tierra de sangre vital”, siendo esta de origen indígena la denominación más antigua del continente americano, (Ayala, 2012).

A través de la conquista, los propietarios de las tierras de Afro América fueron cambiando a partir de las diferentes disputas con los aborígenes que por distintos medios los conquistadores e invasores lograron poner bajo el yugo español, portugués y en una medida más escasa el francés a toda la comunidad indígena que convivía en el llamado “Nuevo mundo”. Este periodo colonial trajo consigo la denominación que nos daría hasta ahora el

nombre del continente completo “América”, esto dado al paso de Américo Vesputi o mejor conocido como Américo Vesputio, italiano que sería el primero que tuviera contacto o el logro del descubrimiento de este lado del globo por parte del mundo antiguo (Ayala 2012), anunciando así la cuarta parte del mundo en el mapamundi del monje geógrafo Martín Waldseemüller. Con esto y el paso de la barbarie tomaría la región sur el nombre de “América de indias” o “América Española”, dejando en claro la nación o reinado dominante en ese entonces, en especial para los llamados “americanos”, personas nacidas y provenientes del nuevo continente, y con esto las evidentes implicaciones socio culturales que traía consigo el verse y ser tratados como menos, siendo únicamente objeto de explotación y abuso, cosa que provocaría el descontento del pueblo en general y con esto distintos cambios a raíz de la feroz campaña independentista: cambios de mandato, de expresión, de fronteras, de sueños, de pensamiento, y de una forma amplia y reflexiva, cambios sobre la forma de nombrarse y hablar se si, (Jaramillo, 2013).

Fue el aclamado libertador Simón Bolívar quien con euforia promovería el término de “Nuestra América”, buscando un nombre para toda la región, como símbolo de unión, para arrebatarse alguna de reconquista a España y conseguir una nueva concepción de estado y del ser nacido en tierras suramericanas. Tomando el mestizaje como riqueza y alejándose del oscuro y atormentado pasado que aprisionó aquellas vetustas colonias españolas, comprendiendo la unión de lo afro, lo indígena y lo español, siendo esto no una razón de diferenciación o segregación, si no con la idea plena de hermandad entre americanos; dando así mismo tras años de lucha y consiguiendo la independencia del reinado español, la discusión del cómo nombrar al conjunto de nuevas naciones nacientes (Jaramillo, 2013; Palomino, 2021).

Este diálogo se vería permeado al mundo entero, siendo Francia y Estados Unidos países especialmente interesados en repercutir de distintas formas en la nueva región, tanto a nivel político como económico, sería quizá Francia en sus principios quien se viera más fraternal con su reconocimiento entablando incluso un par de medios de prensa que buscarían hablar tanto de la situación como de los productos culturales que aquí yacían. Aunque en un primer momento solo fuesen para hablar de la actividad de estos dentro de las naciones. Con todos estos ajustes sociales, definiciones de patrias a nivel interior y exterior comenzaron a surgir distintos nombres para esta parte distintiva del continente, tales como “Iberoamérica”, “América Meridional”, “Hispanoamérica”, “Indoamérica” entre algunos otros, los cuales traían consigo la búsqueda de unificar o especificar tanto el punto en común, como la manera

de pensarse esta nueva área del planeta en formación y como relacionarse con ella (Ayala 2012; Jaramillo 2013; Palomino 2021).

Con todas las disputas ideológicas que ocurrieron en la mitad del siglo XIX, la amenaza que comenzaba a representar Estados Unidos hizo tomar con más ímpetu los esfuerzos de distintos intelectuales de esta época para congeniar todas las naciones bajo un mismo nombre, a la espera de promover la cooperación y el sustentar la independencia que tanto les había costado conseguir. Entre tantas construcciones de diálogo, conferencias y congresos comenzaría a tratarse la región por parte de los países externos como una unidad política y diplomática, católica y de un origen específico para sus razas que allí habitaban. No era algo propio y cierto, no se tenía en cuenta ni la cultura ni la esencia que trascendía de estas naciones, era una forma de encasillar el paradigma la americano no anglosajona y con esto de algún modo marcar un objetivo de conquista ideológica y política (Palomino 2021).

No sería hasta José María Torres Caicedo y Francisco Bilbao de quienes se tiene los primeros esbozos de la expresión “Latino” la cual comenzaría a verse más usada y acogida con el paso del tiempo, esto a raíz de una necesidad de unir los fragmentos que componían “la raza de la América latina”. En propias palabras de este, cabe dejar en claro que si bien Francia comenzaría a referirse de este modo a las tierras de Colón, y esto así mismo provocaría que Bilbao repudiara a posteriori la expresión. Se apartó el sentido dado por Francia y comenzaría tomarse las implicaciones lingüísticas de lado para un entendimiento más profundo del ser latinoamericano (Jaramillo, 2013; Palomino, 2021).

A mediados del siglo pasado el nombre de América latina y Latinoamérica se consolidaría. Sería el Tratado de Montevideo el primer documento que permitiría y anunciara una colaboración económica entre todos los países del subcontinente y con esto un discurso de unión que si bien no hallaría mayores furto pese a la emoción inicial, colaboro para una comprensión más personal o íntima por parte de los suramericanos sobre su tierra y persona, la pertenencia a algo más grande y extenso, algo que tenía un potencial espiritual inmenso y que se detonaría en sus expresiones culturales más adelante con sumo fervor siendo a partir del arte donde más se comenzaría a entender la identidad de los latinos (Ayala 2012; Palomino 2021).

En síntesis, el término nace como consecuencia del reconocimiento de la historia y de las raíces culturales compartidas por las antiguas colonias españolas, portuguesas y francesas, y supone una tradición cultural y lingüística común, derivada

del Imperio romano de Occidente en contraposición a la tradición sajona. (Jaramillo 2013, p.644)

### **Quizá si sonamos distinto**

Es con una incógnita que Palomino (2021) comienza a hablar sobre el aparente problema que puede ser el conjuntar con un término todo tipo de expresiones poéticas, literarias y culturales que se dan por medio del sonido, del ritmo y del verso, aun mas cuando todas ellas se entremezclan para concluir con una enorme repertorio de músicas, distintas todas entre ellas mismas pero con una unión evidente, un mestizaje que las provee de ese carácter especial y distintivo que convoca no a uno, si no a una multitud de etnias, poblaciones, pensamientos y culturas, que parten desde lo aborígen pasando por lo vanguardista hasta la urbanidad más contemporánea, tomando un temario inmenso que habla de la esclavitud, la libertad, el nacionalismo de cada país, su manera particular de ver y percibir el mundo tras acontecimientos históricos o la esencia misma de su gente. Como la alegría que trae consigo una samba brasileña, la melancolía fría que puede concebir un tango argentino, la relación con el campo que denota una carranga, el alarido dulce de protesta de Víctor Jara o Silvio Rodríguez, la rebeldía y crueldad de las calles de Cancero, el llamado a la reflexión y cambio histórico que entono el rock español, o el oficio y el auxilio que brindan los cantos de vaquería en el llano; todas estas, entre muchas expresiones más divisan la riqueza musical de la tierra suramericana. Nacen de un contexto, una idea, una necesidad o experimentación, con lo más comercial o lo tradicional y el cómo son convocadas, asimiladas y entendidas dentro de “La música latinoamericana” es una premisa difícil de abordar, pero se consiguen aproximaciones que pueden evidenciar la pertinencia de usar tal termino.

Ahora bien, acordaremos una línea divisoria para enfocar las perspectivas que tratará el trabajo, denominando a las expresiones musicales tratadas como “música popular latinoamericana”, determinando a todas estas como aquellas que parten de una tradición o folclor, que trasciende los decenios a partir de la transmisión oral y a posteriori escrita, que han prevalecido por su valor musical autentico y distintivo, el cual al inscribirse en el último siglo dentro de la academia y siendo abordadas por la musicología y la etnomusicología, se han permitido un reconocimiento y rescate cultural de estas dinámicas, simbolismos y papel cultural dentro de las comunidades que las han concebido y cultivado, todo a partir del mestizaje y la interacción de sí mismas en la evocación de diferentes géneros populares.

Evidentemente para los músicos europeos el ser inspirados por el continente y sus raíces indígenas, como el claro de venir negro que tenían con su percusión o canticos de ritual los esclavos traídos del África, los hicieron conscientemente o no partícipes de una transformación de sus productos artísticos, naciendo expresiones tales como el barroco americano, siendo influenciada cada sociedad de forma grata por igual e inimaginable (Castro, 1994).

Los mismos indígenas buscarían adaptar la cultura europea tomando sus instrumentos y transformándolos en una versión a veces precaria pero propia de los mismos, para resignificar sus acordes y sonoridades para algo más preciso a su contexto, necesidad de expresión y divertimento, como una manera de escape del sometimiento de los conquistadores. Lo mismo haría la mano de obra negra que traería del continente africano, trayendo consigo la riqueza y distinción rítmica que les caracterizaba. En todo este proceso colonial algunas sonoridades indígenas logran ser rescatadas e incluso adaptadas al nuevo paradigma, tomando varias melodías o ritmos participación en los aires y formas que la tradición europea trajo al continente, siendo el ultimo ingrediente para condensar todas estas maneras de ser y hacer música, su quehacer en el nuevo mundo y como lo verían sus participantes y allegados (Miranda y Tello, 2011; Palomino, 2021).

Las músicas tomaron muchos senderos para acompañar la existencia variopinta de los centro y suramericanos que conformaron su cosmovisión bajo distintas perspectivas y vivencias que definirían una cosmovisión particular para cada una de estas naciones, evidentemente cada momento histórico transformo estas muisas para servir a oficios diferentes, construyéndose un discurso apropiado para quienes la concebían, desde los ritos ancestrales de los distintos pueblos que trajeron consigo a sus propias deidades e ideologías, como así mismo las nuevas costumbres que se arraigaron en sus habitantes, como lo sería la religión cristiana y católica, hechos cotidianos como la agricultura igualmente trajeron nuevas melodías y formas de hacer el laburo algo menos tortuoso. Esto como muchos usos que iban variando con el paso del tiempo y las adversidades fueron formando una estética autentica y propia en cada región como un pensamiento en cada pueblo, cosa que se vería mucho más plasmada tras la independencia de todas estas colonias, que adentraría la disputa de la cultura y el cómo se comprende y se diversifica a través del continente. Consigna que llevaría todo el XIX y casi la mitad del siglo XX, hasta llegar a las miradas más apropiadas que permitirían un rumbo más justo y real a los hechos actuales del mundo latinoamericano para sus agentes

activos y aquellos expectantes por una definición coherente y representativa (Miranda y Tello 2011; Palomino, 2021).

Curiosamente tanto el aborigen, como el africano, el mestizo y el europeo, estaría en una constante disputa por extender su cultura, tomando de las otras, medios, formas o recursos para fortalecer o perpetuar su propia esencia en las tierras que de alguna forma buscaban hacer suyas, somos, en síntesis, un intento de continuación de distintas razas y continentes (Castro, 1994).

Esta búsqueda de identidad fraccionó en dos los anhelos de los artistas e intelectuales de la época, concibiendo por una parte la construcción de un discurso como sociedad a partir de los cánones y organización que traía consigo la herencia y constante repercusión del mundo antiguo teniendo como intención traer al nuevo, una especie de mirada civilizadora que podría ponerlos a la par del resto del globo terráqueo, y por otra parte, más compleja, el resaltar la construcción de instituciones y símbolos patrios con la mirada de entender la labor propia del subcontinente como un ente independiente, que si bien reconocía sus orígenes, deseaba tener una voz propia, temerosos del mismo modo por la influencia de estas potencias con la que veían amenazada la libertad cultural que se estaba cosechando y estableciendo, de un modo más o menos certero se iba consolidando la legitimidad de las expresiones inherentes de estas tierras, que si bien con un rumbo difuso, apostaban por lo propio y construido desde las colonias, la independencia y la formaciones de todas estas naciones (Castro, 1994; Miranda y Tello, 2011).

A mediados del siglo XX comenzaría en Latinoamérica la época nacionalista, habiendo cultivado una técnica y un lenguaje musical tan fuerte como propio junto a un rechazo e irreverencia a lo europeo y anglosajón, en defensa de las artes nativas y el folclor, se pronunció con violencia la idea en las distintas naciones latinoamericanas de consolidar un sello artístico que representase a cada pueblo, a razón de la búsqueda de una identidad que ya venía cual deuda desde el siglo pasado, tras la independencia de todo el bloque territorial, aun sin una base ideológica que estableciera su menester, se permeo en las ideas de los compositores más como un sentimiento, que por una tendencia intelectual a la que anclarse por predisposición o deseo de algún agente externo, es así como los compositores se hallan entre una tesis nacionalista y en contra parte una antítesis universalista, con un anhelo a identificar esa otredad y singularidad con aquellos peninsulares, norte americanos, europeos o con el resto del mundo en general, ¿Dónde se hallaba esa diversidad?, el nacionalismo entonces, se

convirtió en una preocupación inherente de todos nuestros compositores (Miranda y Tello 2011).

Aun con toda la región bajo esta postura, son pocas las miradas que verían todo este movimiento como una necesidad continental, lo que cerro cada vez más las miradas a su propia nación, denotando la carencia de vínculos tanto con el resto del globo como con los demás países con lo que se compartía el continente. Era una postura firme por ser aceptados, no por lo exótico que traían consigo las distintas músicas del continente sur y centro americano y lo distinto que pudiese parecer para el paradigma europeo, si no por el valor intrínseco de las músicas que se venía gestando desde mucho antes incluso de las colonias, era ser aceptados de forma universal como propia, era nuestra mirada del impresionismo, las consecuencias del romanticismo estallando en toda América Latina, dejando de lado las insinuaciones de nacionalismo en el encabezado de una partitura con un título curioso, a verdaderamente apropiarse de su sonoridad única.

Hablando más acerca de la concepción del nacionalismo encontramos que:

Fue la secuela de un conjunto de creaciones que vieron la luz desde mediados del siglo XIX: las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870), que se fundaban en la sabrosura del tresillo cubano; el Jarabe de José Antonio Gómez (1805-1870) y Tomás León (1826-1893), basadas en la entonces danza nacional mexicana; la ya para entonces chilénísima Zamacueca de Federico Guzmán (1837-1885); las Danzas portorriqueñas de Juan Morel Campos (1857-1896); A Sertaneja de Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913)... cuando nacimos repúblicas criollas, no tuvo etiquetas. Fue sólo una respuesta a la pregunta latente, sorda, no dicha, que invadió las conciencias de los hombres americanos cuando el continente se separó de España en la década de los veinte del siglo XIX: ¿qué y quiénes éramos entonces? (Miranda y Tello, 2011, p.148).

Siendo la cultura una herramienta para fundamentar el destino en búsqueda de la verdad, es evidente el papel que lleva a costas esta para con Latinoamérica en este trabajo constante de saber y constatar el conocimiento de sí misma, expandiendo una historia y conciencia sobre la tierra, y en especial, sobre su gente, es a este punto, inevitable el implacable sentido de identidad que la música encarna para el pasado, futuro y presente de lo que simboliza América Latina (Palomino, 2021).



La cultura es y siempre ha sido, por definición, el producto del movimiento entre espacios. Movimiento material, simbólico y demográfico La “raza latina” fue una idea espiritual, invocada para referirse a “pueblos” que compartían una historia de colonización europea en América. No se trataba de la definición fuerte de raza como herencia biológica transmitida de padres a hijos, La identidad latinoamericana era, pues, un proyecto diplomático y una retórica espiritual (Palomino, 2021).

Palomino (2021) deja constancia de las implicaciones de la identidad latinoamericana y como es un nexo entre distintas posturas y consecuencias de lo diverso de sus orígenes, para dar así una connotación más arrasadora que la simpleza semántica nos ofrece per se la palabra misma, ¿qué más espiritual que el arte para definir, para ser y consolidar un entendimiento de todo el espacio intercultural que habita y vive América latina?, siendo un espacio en constante movimiento la música es una prueba fehaciente de todos estos cambios, del cómo se ha sabido responder a la conquista material y espiritual de Europa y Norte América, con una propia experiencia y forma de vida, particular y única, que se detona en todas nuestras manifestaciones artísticas, desde la literatura, la pintura, el teatro y en especial, con su música.

Es por ende que lo que concebimos como “América latina” es la consecuencia de una “historia cultural” y un inmenso campo de conocimiento artístico, social, cultural y político por esto mismo, no un concepto preciso, único y definible, si no una categoría de índole cultural que moviliza distintas dinámicas muy cercanas a lo inefable de creencias e ideologías o pensamientos que se entremezclan y toman forma, postura y sentido dentro de un contexto circunstancial: “en definitiva, “América Latina” es la conversación cultural sobre América Latina” (Tenorio, 1999).

## *Géneros latinoamericanos*

### **El Vals**

Siendo el mayor género para las reuniones sociales y el baile en el furor europeo, habiéndose extendido en este continente como forma subsidiaria del *ländler* alemán, entró al continente americano en las reuniones de la alta sociedad española con los primeros pianos que sobrevivieron al viaje hasta el nuevo mundo, pese a su evidente consagración en el mundo antiguo con maestros como Chopin, Strauss o Hayden. Del mismo modo gracias a su expresividad cadenciosa, diferentes compositores latinoamericanos lo tomaron sumando la sonoridad de cada región a la que pertenecían, generando distintas variantes y maneras de interpretarle, siendo tal el caso que una misma pieza melódica podía sonar completamente distinta si se interpretaba en un país u otro, esto sin perder esa sensación que caracteriza tanto al vals, manteniéndolo incluso a día de hoy como uno de los géneros predilectos para la composición, tanto por la facilidad con la se presta su ritmo aparentemente sencillo, como lo propositivo que resultan sus melodías y giros armónicos, naciendo a partir de todos estos compositores nuevos, el Vals granadino (Awad, 2015; Mullo, 2016; Peñin y Guido, 1998).

Juntándose con distintas regiones, el vals funge de ingrediente y base de distintas manifestaciones, nacidas como variaciones o reinterpretaciones de este en toda en América Latina, cabe aclarar que la campaña independista sería la encargada de propagar el género más criollizado por todas estas naciones, llegando incluso a darse el vals vapor que luego sería conocido como pasillo. Entre las expresiones que más resaltan esta la zona andina colombiana, tomado por grandes compositores tales como José A. Morales, Emilio Murillo, Álvaro Romero, Gentil Montaña o Luis A. Calvo, entre muchos otros. Por lo menos en el ámbito mayormente instrumental, por otro lado, en el vocal, de la voz de Garzón y Collazos se conocería mucho más de este género por distintas canciones que se hicieron de una forma a nivel nacional e internacional, todos ellos, intérpretes y compositores, evidenciaban su influencia criolla como su posterior paso por la academia en compositores más actuales, pero sin eludir el carácter que concibió el país sobre los mismos. En países como Venezuela obtuvo un mayor apego con los compositores tras la independencia, caracterizado por ser entrecortada e insinuante, fue llevado a expresiones sublimes tales como las del maestro Antonio Lauro, quien consagraría el género como uno de los más interpretados, reconocidos y expuestos a nivel mundial con sus obras para guitarra solista; recibiendo gran proliferación el vals por la nación y siendo tomado de igual forma por la tradición llanera, la cual solo lo diversificaría más en su expresividad y pluralidad al ser interpretado, se hizo de gran fuerza y

arraigo en la música venezolana. Otra manifestación importante en el mundo de lo vocal sería la del vals peruano, ecuatoriano y mexicano, que tendría su época dorada con el surgimiento de los “tríos”, o más en específico los “tríos de boleros” dando cuenta de su gran versatilidad y romanticismo, con líricas que se permitían ser una declaración profunda y poética del romance, la vida cotidiana y el paradigma actual de las personas del común en ese entonces, siendo estos vals los que conseguirían mayor popularidad a nivel internacional, quebrantando distintas fronteras y abriendo una brecha de oportunidades a distintas expresiones tradicionales y no tan tradicionales de música Latinoamericana, lo que ayudó a posicionar a Latinoamérica dentro del mapa musical mundial (Aragón, 2018; Mullo, 2016; Palomino, 2021; Peñin y Guido, 1998).

### *El Merengue venezolano*

Consagrándose para Caracas como el género más representativo para la ciudad, vio su desarrollo en las primeras décadas del siglo XIX. Con una melodía vivaz que sorprende por la complejidad de su rítmica, denota un aire festivo, alegre y sugestivo, lo cual no es para menos puesto que es un género predilecto para la danza, con letras que denotan la cotidianidad caraqueña con cierto tono pícaro y burlesco en ocasiones. Constando mayormente estructuralmente de dos partes, las cuales siempre yacen en números pares de compas a causa de su constante uso para el baile. Le fue llamado tango merengue, tango venezolano y guasa venezolana, imperativos que buscaban quizá universalizarlo y distinguirlo de los distintos exponentes musicales homónimos oriundos de la música más caribeña, no obstante, mantuvo su denominación de merengue para prevalecer la tradición y polémica que su sonoridad tan única desprendía (Peñin y Guido, 1998).

Podemos hallar ritmos de 5/8 incluso en épocas del siglo III, gracias a textos descriptivos de San Agustín, como incluso rítmicas antiguas y aun hoy vigentes como la Nūba árabe que data del siglo IX, pero los orígenes de la rítmica característica del merengue venezolano serían en un principio más visualizados hacia el zorcisco vasco, y consecuente a esto y con ciertos estudios se hallaría también un origen africano, de la cual se acuñe la combinación de un tresillo seguido a un dosillo. vista en otras músicas de la región iberoamericana, tales como en algunos flamencos andaluces, en bambucos colombianos, el merengue haitiano y en otros géneros orientales venezolanos (Battaglini, 2014).

Teniendo un conflicto en su integración con la música académica por allá en el siglo XIX, se vería un primer esbozo de escritura e interpretación de este con un compás de 2/4 que

traía un tresillo de corches en el primer pulso seguido de dos corcheas en el siguiente junto a un bajo en el tercer y quinto tiempo, siendo esta forma de entender, transcribir y componer el género en ese entonces la más aceptada. Algunos defensores de la sonoridad más auténtica del merengue insistieron en la idea del 5/8, idea que para los puristas era inconcebible. Unos estaban en una postura algo sónica al respecto, restándole importancia a la métrica usada y argumentando que el resultado musical no variaría significativamente, mientras algunos llegaban al extremo de negar la existencia misma de este compás en la música popular venezolana aun con pruebas irrefutables de lo mismo, se vería esto del 5/8 por parte de la academia solo como un capricho, donde no sería comprensible el salir de las facilidades y belleza estética de la simetría con la escritura en 2/4 para pasar a un ejercicio más desordenado y complejo como el que propondría 5 corcheas consecutivas con el mismo valor métrico (Battaglini, 2014).

No obstante, aun con todos los calificativos negativos con los que fue nombrado el merengue venezolano, tales como mocho, vulgar, problemático, artificial, quebrado o cojo, obtuvo su reivindicación con el paso del tiempo. Incluso Sojo, músico de gran renombre e importancia para la música académica de Venezuela en el siglo XIX, que fue uno de los atacantes del 5/8, admitió hacia finales de su vida la escritura e interpretación de esta métrica, comprendiendo su libertad y consonancia con lo rítmico y propositivo del género pese a su difícil ejecución. Por esto mismo se mantuvo el compás de 5 pulsos idénticos y la antigua manera se dejó en desuso, siendo el 5/8 la que caracteriza el sonido más propio de Caracas que pese a toda la controversia, se concibe tan añejo y natural como cualquier división ternario o binario convencional, solo que algo menos representada, escrita y entendida a nivel general, lo cual denota sin duda alguna su relevancia, esplendor e importancia para la música latinoamericana y universal (Battaglini, 2014; Peñin y Guido, 1998).

## **El que hacer de ser más allá de nosotros mismos: La composición**

### ***El acto creativo***

Inicialmente se puede dividir la concepción del acto creativo en dos grandes posturas, según Garma (Garma 2005), podemos tomar una visión racional, defendida bajo la premisa de tener que ser siempre a partir de un plan deliberado y concreto toda creación de una obra de arte, manteniendo una posición objetiva sobre el control de la composición de cualquier acto con fin artístico, declarando su discurso, su razón de ser y el porqué del proceso llevado a cabo, y por su contraparte, también nos relata acerca de una mirada irracional, por la cual se entiende la inspiración y por ende el motor de este acto creativo, como una señal divina, sin razón u objetivo aparente, un ensueño o visiones de este mundo inexistente que pretenden ser oriundas de un nivel más allá de la conciencia.

En una misma sintonía, autores como Eisner (2011) dan evidencia de dos puntos similares a los que podemos sumar lo ya aportado por Garma, denominando a estos conceptos como tradicional y moderno, términos provistos por su perspectiva histórica en la cual, para él, la percepción de la creatividad y las artes se fue transformando de un oficio que nace a partir del ocio, de este que describían los griegos como un tiempo para su reflexión y entendimiento, a pasar a ser una configuración ordenada para la resolución de conflictos intelectuales de todo tipo. En este sentido explica que el concepto de lo tradicional compete más a la divinidad, al mito, a esta cercanía con el mas allá tácito en la concepción de algunas obras en su entonces, y por contraste, describe lo moderno como ya una capacidad para resolución de problemas, situaciones y dilemas, para aquellos que los métodos, los saberes actuales, las formas y técnicas presentes no contienen una solución adecuada a la misma.

Podríamos observar que la mirada tradicional o irracional de la creatividad es respaldada por José cuando nos presenta esta idea antigua de la dialéctica filosófica, en la cual nos da esa proximidad a la divinidad a través de la posibilidad de crear, siendo el único verbo que puede ser dispuesto a la máxima figura de creación en el entendimiento de entonces, es decir Dios, acercando con el paso del tiempo al hombre a este papel y orgullo del ser creador, subiéndole a ese escalafón que implica dejar de ser mortal y trascender por medio de la creación (Morales, 2001).

Buscando honrar más en una concordancia de pensamientos con la postura racional y moderna por parte de Edgar Allan Poe, en *Filosofía de la composición*, comienza este de manera crítica desmintiendo la fantasía del poeta iluminado, de la figura superior o distintiva

de los escritores de ese entonces, buscando desmitificar su papel como escritor y llevándolo a terrenos más mortales con el fin de acercar su obra a quienes siente allegados por ser sus lectores. Desarrolla su texto en una conversación sincera de como concibió uno de sus relatos más afamados, si no es que el más conocido del mismo, en donde sin prevenciones reduce el gran ingenio de todo el discurso literario de su cuento “El cuervo” a un mero interés y gusto por la sonoridad de la “r” al pronunciar “Never more” de como con esta premisa lingüística y hasta musical o de articulación vibrante, construye un majestuoso texto con una planificación y búsquedas específicas, dejando en claro que es son medio y herramienta de trabajo estos métodos, dejando el acto creativo en manos de un designio concreto instruido por él mismo y su vasta experiencia, resolviendo su problema escritural de forma asertiva para reiterar y dar un mayor valor y juego a ese atractivo sonoro que le traía aquellas dos intrigantes palabras, como lo serían “Never more”. (Poe, 1944)

No obstante, ni una postura ni la otra nos permite entender por completo todo lo que abarca el fenómeno de la creatividad. Aunque bien saben aproximarnos, y aunque encontramos distintos textos y autores que pueden ir formando parte del batallón de cada una de las miradas, tomando opiniones de psicólogos, sociólogos, otros artistas, escritores, pintores y músicos, estos puntos ya han sido clarificados y se comprende que son las bases para una vista más profunda y satisfactoria, siendo los cimientos para concluir un entendimiento de lo creativo que otorgue un firme precedente para el desarrollo de una obra de tal envergadura como lo puede ser un concierto.

Pareyson (1960) en una tregua por estas dos premisas acerca de la creatividad, afirma que en la obra de arte se combinan el acto de la composición, el desarrollo, la organización y el tanteo. Cosa que podemos ver más desarrollada bajo las ideas y reflexiones de otros autores tales como aquellas de Umberto Eco (Garma 2005), de quien toma Garma para conformar una conclusión o conjunción coherente y satisfactoria entre tus concepciones relativas frente a la creatividad. Umberto Eco concuerda que en la creatividad influye tanto el control racional como el aporte del inconsciente. Dice que aquel que compone música siempre entiende lo que está por realizar, cuánto le sacrifica o necesita, comprende que debe resolver un problema, no obstante, la información inicial es oscura, instintiva, una reminiscencia vaga limitada a un vago anhelo, que con el paso del tiempo y de la obra. De escribir, de anotar, de resolver el problema, que, por medio de la creación, interrogando la materia y las dudas y premisas que esta le deja, la resuelve con las propias leyes que esta contiene, reflejando así mismo la cultura que le impregna, que lo posee y lo mantiene, que lo representa.

Bajo esta representación evidente la conformación de un dictamen por parte de las emociones a la hora de crear, son un móvil constante para todo acto humano, develado en visiones como las de Poe cuando habla de la tristeza y le describe como el sentimiento más sublime dejándole una importancia tal, que centra toda la obra en esa sensación fútil de abandono y perdida como lo es la muerte de un ser amado y el tormento fantasmagórico que trae consigo la noche (Poe, 1944). Tomando siempre cartas en el asunto a la hora de la creación, siendo éste un detonante claro de ese impulso inconsciente, pasional y desmedido del que los irracionales pudieran tomar como pasajes divinos que ellos como iluminados reciben, pero que, a final de cuentas, resulta en una energía vital consecuencia de algún sentimiento pasajero o permanente en la mente y corazón del autor.

Morales, citando a Tatarkiewicz (1992 p. 295), concreta en su escrito que la creatividad del hombre se permite y se ve con todo resplandor cuando no se resigna a afirmar, repetir o imitar, si no que concibe dar algo de sí mismo de cualquier modo (2001). Es así como podemos concebir la idea de la creatividad como una conjunción de introspecciones consientes e inconscientes, que, bajo un plan determinado, construido tanto por la experiencia propia y de quienes podríamos nombrar como maestros, habremos dispuesto para el mejor o más satisfactorio desarrollo de la obra, tomando inspiración de distintas fuentes, pero que fundamentalmente, buscándolo o no, se trasformara en un reflejo acerca de quienes somos, de la forma de concebir el mundo, ideales y emociones, pensamientos impuestos por nuestro medio, hábitat y compañía, de todo lo que incluso ni imaginamos habita dentro de nosotros.

### ***La obra, de su libertad despiadada***

Según Jung, la obra de arte trasciende al creador y su conciencia es influenciada por una fuerza interna poderosa. En otras palabras, no es el poeta Goethe quien crea la obra Fausto, sino que es la fuerza simbólica y la expresión del alma del alemán, y Goethe solo actuó como el canal para darle forma y dar a luz la obra. Fausto es un símbolo de algo profundo y poderoso que resuena en el alma del pueblo alemán (Garma, 2005).

Podemos entender lo que pretendemos al construir ciertas obras y hacer un acto por completo consiente, punto por punto, milimétricamente exactos, pero el resultado de este siempre terminará definiéndonos, significando nuestros actos y en ultimas, escribiendo más esta obra de nosotros que uno de ella, pues en ella está la forma más sincera de lo que somos,

pese a todos los juegos de egos y rimbombantes usos de cualquier lenguaje artísticos, nos debemos a la obra.

En el artesano, se encuentra toda una discusión acerca de las connotaciones éticas que se llevan a cabo a partir del incorporar grandes conocimientos a la humanidad entera, con consecuencias tales como lo serían la invención de la bomba atómica, tomando como eje principal que no interesa el sujeto, lo que corresponda u ocurra con este, si no lo que concluya con su obra, desde invenciones, avances para cualquier ciencia en general, el descubrimiento de una fuerza destructiva y bondadosa. O las posibilidades insospechadas de alguna obra de arte, que este espectro subjetivo que la cobija puede llevarla a lugares insospechados, incluso insanos para el mismo autor. Así como se ve tan definitorio este trabajo, una obra ha de delimitar y trastocar con su violencia respectiva toda motivación, referente, pretensión, ensueño y plan para hacerse cierta, con identidad y vida propia.

No se puede estar seguro de quien escribe la obra, si es la misma que en su descubrimiento se redacta a ella misma por labor de nuestras propias invenciones o es un evento único del compositor mismo, sumando incluso a esta discusión la otredad de la que en su momento conversó Borges, sin saber el quién es artífice de este texto, quien está escribiendo la partitura, y quien sufre las consecuencias y sacrificios que esto puede llevar, resumiendo a concepción de la obra a este apartado recóndito y sincero, “La figura de Hefesto cojo, orgulloso de su trabajo, aunque no de sí mismo, representa el tipo más digno de persona a que podamos aspirar”. (Sennett, 2008).

Es como podemos hallar en Cioran con su letal primer capítulo pensar contra sí mismo en *La tentación de existir*, donde afirma que “no hay obra que no se vuelva contra su autor: el poema aplastará al poeta, el sistema al filósofo, el acontecimiento al hombre de acción. Se destruye cualquiera que, respondiendo a su vocación y cumpliéndola se agita en el interior de la historia” (Cioran, 1956)

Por ello, podemos divisar como la obra hace de sí misma al artista, que de algún modo se encuentran en conflicto contra el mismo, y este se representa en el reflejo y búsqueda de sí, del rechazo de todo lo que estorba a su concepción, a su cosmovisión, sea cualquier tipo de móvil, ya sea un sentimiento de nostalgia, enamoramiento, melancolía o simple divertimento, el espíritu de la obra es ser fuera del sujeto que la forja, es soltarse de su amo y vivir por él lo que es y no puede ser, por no llegar a ser si no hasta el momento de verse a los ojos con la obra y encontrarse allí en ella, observándole.



### ***La composición musical, el paso de las ideas a una partitura***

Para Belkin (1999), el compositor está creando su música con el objetivo de ser escuchado por su propio mérito, y no como condimento, acompañamiento o dependiente de algo más. Lo cual exige unos mínimos de provocación y del saber mantener como capturar el interés de los escucha en el transcurso musical que se quiere llevar a cabo, además de llevar la experiencia a una conclusión satisfactoria o emocional, sabiéndose entender, desde en un punto emocional como discursivo musical.

¿Dónde comienza el compositor?, ¿cómo se las arregla para seguir adelante en realidad?, ¿cómo y dónde aprende su oficio?, todo esto está envuelto en impenetrables tinieblas. Autores como Copland (2001) presentan una dependencia intrínseca con la experiencia y sus formas de aprendizaje, como hallan estas construcciones teóricas compositivas, siendo con ellos, pasos de un mismo sendero de varios autores que a la par, han reunido esfuerzos y conocimientos con la intención de acumular y brindar una comprensión y facilidades mayores para futuros compositores a la hora de abordar una composición propia.

Entendiendo de este modo que los saberes musicales son un objeto de estudio y constante cambio, como construcción, por el cual se debe contener los fanatismos y los arraigos a una tradición, siendo escépticos con las mejores de las intenciones antes esta premisa (Garcés 2012)

### ***El estilo, su respeto y comprensión***

La comprensión y entendimiento del qué hacemos y su por qué es fundamental para la creación, es por esto que el entendimiento del estilo y sus repercusiones es un lugar justo y necesario de abordar para la formación del presente trabajo. Tomando la definición dada por la Real Academia de la Lengua Española (2023): El estilo musical es el conjunto de características que individualizan las obras de un músico o la tendencia musical de una época, comprendiendo así que las definiciones precisas de cada una de las distinciones de nuestros géneros latinoamericanos son fundamentales para el desarrollo de la obra.

Es menester la comprensión de todo aquello que abarca en sus particularidades más pequeñas cada uno de los géneros a tratar, para a partir de este entendimiento no caer en generalidades nocivas, ya que el conocer en toda su dimensión implica, además de sus pilares básicos, como el Lenguaje Musical, la Armonía, el Contrapunto o la Historia de la Música Clásica, conocer también las formas y características de sus géneros que se han dado dentro del estilo o el estilo que se ha construido por medio del género, para el mismo y por el mismo.

Este bagaje permite, por un lado, profundizar infinitamente más en el análisis de una pieza musical y así mismo, como más importante, nos proporciona unos moldes y patrones, avalados por la práctica histórica, en los que inspirar nuestras propias creaciones (Robles 2010).

## **El concierto: forma, género y manifiesto**

El Concierto se constituye como estructura musical formal a mediados del siglo XVII, comenzando con el Barroco designando este nombre para piezas vocales e instrumentales en las que se situaban fragmentos en los que iban de forma independiente algunos de ellos, con el pasar de los años ya se trata como una composición para orquesta y uno o dos instrumentos protagónicos, dividido en la mayoría de sus casos en tres movimientos, el primero rápido o Allegro, el segundo lento o Adagio, y el último nuevamente rápido, incluso más que el primero, en un presto o vivace. En el clasicismo toma más a menudo el formato orquestal con un único instrumento solista, siendo el primer movimiento escrito en una “forma sonata” y el tercero una forma Rondo o Minuet. Sumando así mismo la característica más relevante y que le permitirá un desarrollo más libre u propositivo, la Cadenza, en la que, finalizando algún movimiento o punto importante de la obra, el acompañamiento de la orquesta cesa y acapella el solista demuestra todo su virtuosismo. Estas Cadenzas en su origen fueron pensadas para ser improvisadas y pensadas directamente por el instrumentista en cuestión, pero con el paso del tiempo y tanto por la incapacidad musical creativa como por la incapacidad de frenar a algunos solistas en pruebas técnicas breves pero irremediablemente largas, se optó por comenzar a escribirlas (Pérez 2011).

Partiendo de los conceptos etimológicos que nos brinda la palabra “concierto” podemos dar indicios del uso, historia y significado del término y con esto entender sus implicaciones, desarrollo y el paradigma actual que lo contiene y concierne para su implementación en este trabajo de grado.

Podemos comenzar desde el italiano, viniendo de la palabra “Consino”, lo que se aproxima a cantar juntos, con el otro y sonar concertadamente (Jumbo 2012), mostrándonos ese rol del concertar los distintos instrumentos y movimientos para generar toda una idea estructural coherente de distintos acompañamientos y melodías sin dominar alguna en particular, permitiendo libertad y desarrollo total al papel del solista dejando al resto de la orquesta a la merced de lo que necesita este último para destacar. Por otro lado se toma el verbo “concertare” que sería traducido como batalla, teniendo a través de los siglos varios compositores que se sumaron a este entendimiento e hicieron sus aportes a este género con piezas cuyo movimiento se basa en un conflicto interno despiadado por el protagonismo (Pérez 2011). Entre otras traducciones podemos encontrarnos con sentidos similares como querrela, enfrentamiento o debate, denotando ese sentido de antagonismo y oposición entre las diferentes voces, instrumentos, cuerdas, en una construcción armónica entre la orquesta y el

solista, que profundizando en esta concepción nos permite plantearnos la duda de cómo interpretar y manejar este desacuerdo en la escritura de una obra con estas características y usar la lucha entre las distintas partes a beneficio de la obra.

Observando la labor de los distintos compositores y los registros que ha dejado la historia de su música, podríamos generar una tregua entre dos conceptos y formas de manejar y componer un concierto que encontramos en las definiciones anteriormente expuestas. Primeramente, este acompañamiento sin anhelo de protagonismo, del que nos relata Jumbo (2012) que se escabulle sutilmente entre el papel estelar que nos presenta el solista con gran virtuosismo y expresividad altamente usado en varios conciertos, y, por el contrario, esta contraposición de ideales musicales que conforman una disputa por la trascendencia en la pieza, tomando la orquesta un carácter más agresivo y distante al de acompañamiento, confrontándose al solista por partes iguales presentando un motivo melódico si bien consonante con lo propuesto por el solista pero de todos modos distinto, tal como en el caso del concierto para piano No 3 de Sergei Prokofiev, en el que los vientos en su tercer movimiento se mueven con una propuesta diferente a los arpeggios legato y melancólicos del piano, o de manera alternada entre ambos actores, presentando el motivo cada uno con desarrollos de estos distintos en cuanto a textura o densidad, como lo podríamos ver en el concierto para piano No 1 de Tchaikovsky con diferentes momentos en el transcurso de la pieza en el que se culmina y domina el protagonismo del solista con una cadencia letal, como lo sería en el final del segundo movimiento.

Siendo de alguna forma opuestos pero que encuentran un punto medio en el que funcionar y dilucidar las posibilidades estéticas de cada uno, encontramos que pese al protagonismo que debe imbuir la obra al solista, se tiene que entender que es una obra para todos los instrumentistas implicados y encontrar un balance para destacar la belleza de texturas, armonías, melodías y un gran etcétera, es una tarea que el orquestador debe llevar con detalle y sabiduría. Uno de los ejemplos que encuentro para la concepción más acertada del balance entre protagonismos es la que hace magistralmente Astor Piazzolla en su concierto para quinteto, que, si bien es escrito para protagonizar los cinco agentes que componen la agrupación, se puede hacer una extracción del manejo de los distintos motivos y sonoridades y ver como en cada punto podría ser solista en cualquiera los momentos, haciendo a la melodía fluir entre los distintos instrumentos con acompañamientos gentiles y más prácticos para destacar a una sola voz, como del mismo modo una marea contrapuntística en la cual de evidencia una pugna por quien tiene el protagonismo.

### ***Relevancia y funcionamiento del concierto***

En diccionarios de antaño podemos encontrar una clarificación pertinente con respecto a la función y búsquedas que tiene un concierto como pieza, siendo descrito como una obra musical compuesta para hacer brillar, el talento y habilidad de un instrumentista, explorando esta idea más a fondo encontramos que:

El Concierto está diseñado de tal manera que el instrumento solista toca secciones largas y en solitario de mayor dificultad y exhibición, mientras es acompañado por la orquesta con una música más simple. Comienza con una introducción interpretada por toda la orquesta, seguida del concierto en el cual se alternan los solos del instrumento solista con la sección completa de la orquesta, como si fuera un coro.(Fargas y Soler 1852, 50)

Revisando los puntos que nos presentan, se puede dar cuenta de esta alternancia, de cómo se tiene que hacer un juego entre los personajes que interactúan en la obra y como cosas como un Tutti, son importantes y relevantes a tener en cuenta tanto en el clímax como en distintos momentos de la obra. Del mismo modo busca el concierto presentar un contraste entre el solista y la orquesta, o en ocasiones un grupo determinado de instrumentista (Acosta 2016). A este último punto se le denominó “Trio” el cual era más utilizado en la concepción barroca de esta forma, cosa que fue dejada más a un lado a partir de la llegada de Vivaldi (Pérez 2011)

A lo largo de la historia y desde el comienzo del desarrollo instrumental, el término solista ha permeado toda la trayectoria de la música. A su vez la evolución y el desarrollo en cada instrumento ha permitido explorar, crear nuevas propuestas, suplir inquietudes musicales y plasmar un sin número de ideas por parte de cada compositor. Es así como el género concierto juega un papel importante a la hora de destacar un solista, y a su vez dialogar con la gran textura de una orquesta.(Acosta 2016 pg.11)

### ***El concierto en la época actualidad***

Los compositores del romanticismo y post romanticismo, inmersos en una realidad de distintos y persistentes cambios, defienden sus ideales musicales, tales como los manejos inusuales del color y la textura, los desarrollos de progresiones armónicas más complejas y extensas, usando tensiones poco usuales y acordes que rompían con lo tradicional en ese entonces, dejando la significancia de sus obras a temarios más terrenales como el amor, vida, y la muerte, con bosquejos de ficción, y en espacial dando más importancia al contenido musical por encima de la forma, explorando la misma y dándole otros usos y desarrollos a

formas tradicionales ya establecidas en ciertos patrones o características, tal como en el caso del concierto (Acosta 2016).

Para el siglo XX el concierto como forma, fungió para los compositores como obra predilecta por poseer una fuerte atracción por su capacidad para evidenciar el virtuosismo y junto a esto aportar al valor comercial de los intérpretes, lo que permitía del mismo modo una mayor demanda de obras y repertorio nuevo para lucir por los mismos intérpretes y de igual forma, dar más estatus al renombre del autor (Jumbo 2012).

Es así como a partir de estas miradas que funcionaron con otros fines por fuera de la tradición, fue que se permitieron desacoplar la forma del concierto de su estructura primigenia, transformándola ahora más en un género que podía variar a petición según las necesidades de su autor, cambiando ligeramente en un primer lugar la forma sonata con pequeñas variaciones, y luego ya de manera drástica en cuanto a movimientos, número o cantidad de estos, características o tempos, el entendimiento de la cadencia o cadenza, la importancia de la improvisación que recobro fuerza, el uso y manejo del tutti y las distintas partes en que congenian o conversan el solista y la orquesta, sumado a todos los cambios y experimentaciones que de por sí la música en general en occidente estaba teniendo, como por ejemplo el atonalismo, el dodecafonismo, el minimalismo, el puntillismo, los instrumentos electrónicos y los distintos experimentos sonoros que nacieron a partir de estos. Todo esto juntándose y apretando mucho más las líneas de lo permitido en la academia, brindaron de manera positiva, una libertad para los compositores para tomar géneros como el concierto de la forma que les sea más idónea, pudiendo tomar o no principios como la necesidad de tener que ser tres movimientos, el evadir la característica de rápido, lento y rápido y demás detalles que pudieron antes verse cohibidos de cambiar, dando así la posibilidad de ver la luz expresiones actuales como el concierto para tiple y orquesta de cuerdas de Lucas Saboya, quien renuncia a la forma sonata del primer movimiento y no usa ni un minuetto ni un rondo para el tercero, pero del mismo modo, respeta el juego de un movimiento veloz, un lento y expresivo y nuevamente uno más ágil.

## **La Bandola Andina Colombiana**

En las distintas investigaciones consultadas del material trabajado con respecto al instrumento se han encontrado diferentes descripciones generales con respecto a su morfología y construcción, también frente a los intérpretes representativos y que han colaborado en la formación y entendimiento del repertorio, el instrumento y sus formas de interpretar. Sus exploraciones y desarrollos han venido de distintas manos, tanto compositores como instrumentistas han buscado una manera de adjuntar al instrumento a nuevas dinámicas y entendimientos de la música nacional y universal cambiando sus roles y diversificando sus interacciones con distintos instrumentos, músicas y formatos.

Es así como a continuación se presenta una descripción puntual de la Bandola Andina tomando los materiales indagados que presentan una evidente cercanía y similitud, en sus fuentes y contemplaciones del mismo. A partir de esta comprensión, en el marco metodológico se llevará a cabo un proceso de contrastado con lo consultado con los distintos intérpretes del instrumento y se hallará una definición más acorde a las búsquedas del trabajo, a falta de un entendimiento satisfactorio para el investigador.

### ***La más chica, la más antigua***

La Bandola andina colombiana se deriva de la bandurria española y la mandolina italiana y ha tenido un desarrollo morfológico, interpretativo y escritural desde el siglo XIX. Es un instrumento melódico que usualmente se acompaña con tiple y guitarra, formando el trío instrumental andino colombiano. Fue identificada con un tipo de músicas y unos repertorios específicos que se adecuaron a las exigencias requeridas por quienes habían asumido el proceso de construcción de nación en los momentos históricos como lo sería en la época de mediados del siglo XIX. El encordado de la Bandola consta de tres órdenes de acero y tres entorchados, todos seis dobles, es decir, que se constituye por pares de cuerda cada uno. Se afina por cuartas justas, yendo de Sol (primas) hasta el Fa# (sextas). Se dice que uno de los aportes del maestro Pedro Morales Pino fue agregar el sexto orden de la Bandola con el que mejoró mucho su extensión y recursos. Es así como Bandola andina colombiana es un importante instrumento de la música andina, con una larga historia y evolución, que ha contribuido a la formación de la identidad cultural de Colombia (Ruiz, 2021)



*Ilustración 1 Pedro Morales Pino*

Por otra parte el Licenciado Sebastián Vera (2013), nos que la Bandola se concibe como un instrumento musical de origen español que fue traído por funcionarios de la corona española a América. Era usualmente utilizado en conjuntos de tunas o estudiantinas que interpretaban música popular española. Esta interactuó con las músicas colombianas de la época y se transformó en un instrumento nacional con cuatro ordenes, luego cinco, y finalmente, con la adición del sexto orden FA#, logró igualar el registro del violín y se convirtió en un instrumento de concierto. La Bandola nunca fue un instrumento campesino, era más bien urbano y siempre ha interactuado con músicas académicas. Los primeros intentos por llevarla a las salas de concierto datan del año 1852.

Dando una vista un poco más morfológica y técnica tenemos a Jhon Montenegro (2016), que nos señala que el instrumento es un cordófono de cuerda pulsada con ascendencia europea que se interpreta con una plumilla, púa o plectro. Tiene una afinación cuartal y su número de cuerdas y distribución varía según el tipo de Bandola que se interpreta. La morfología del instrumento ha evolucionado para optimizar aspectos como la ergonomía, proyección del sonido y afinación en diferentes registros, lo que ha dado lugar a la familia de la Bandola andina colombiana conformada por las Bandolas soprano, alto, barítono-bajo y contrabajo. Músicos como José Vicente Niño, Jairo Rincón, Manuel Bernal y el constructor de instrumentos Alberto Paredes han sido clave en su desarrollo e investigación y exploración, siendo pioneros en el pensamiento y desarrollo de este ideario instrumental bandolístico.





*Ilustración 2 Orquesta Colombiana de Bandolas*

Ya para pensar el siglo XXI, se cuenta en la actualidad con reconocidos intérpretes, investigadores y docentes que han desarrollado importantes proyectos, como la creación de la familia de las Bandolas y la interpretación de obras para Bandola solista. Destaca el maestro Fabián Forero, quien se ha convertido en un referente central en la interpretación del instrumento, su enseñanza y alcance mediático nacional e internacional. Además, la siguiente generación de bandolistas ha continuado un proceso de exploración alrededor del instrumento, sus músicas y formatos, y se han observado aportes al repertorio e interpretación de la Bandola andina colombiana, con nuevas exploraciones en técnicas extendidas y manipulación del sonido de forma electrónica. La Bandola se convierte así en un instrumento de exploración técnica, interpretativa y estilística con potencial de posicionarse en un contexto más amplio (Paulo Triviño, 2017).

## **Marco Metodológico**

### **Enfoque**

Las necesidades y características del presente proyecto hacen menester un enfoque de investigación cualitativo, el cual nos permite la descripción más profunda de un fenómeno en particular como lo sería en este caso la Bandola Andina Colombiana, dentro de un formato orquestal, con la finalidad de comprender y poder relatar los funcionamientos estéticos, culturales y procedimientos orquestales más óptimos a la hora de componer una concierto que conjunte a ambos instrumentales, entablando todo el discurso musical sobre géneros latinoamericanos, junto al dialogo de la importancia y el dialogo de estos con el mundo académico.

### **Población**

El presente proyecto se enfocó principalmente para la catedra de Bandola Andina Colombiana de las universidades de Bogotá y Boyacá que ofertan el instrumento en su pensum de profesionalización tanto en licenciaturas como en programas enteramente de música, también se tomó en cuenta una fracción de individuos egresados e intérpretes informales para ampliar la perspectiva y tener una captura de la opinión por parte de estos, visualizando así con este conjunto los sujetos más propensos a interesarse en el conocimiento e interpretación del concierto, producto del presente trabajo, como en el desarrollo del mismo, tanto por los temas orquestales abordados, como la investigación que se llevó a cabo y queda pie a ciertas reflexiones acerca del papel de la Bandola y las músicas populares latinoamericanas dentro de las dinámicas de la academia, su identidad y entendimiento dentro del paradigma contemporáneo de algunos de los más importantes compositores nacionales como de una gran parte de los jóvenes intérpretes que se encuentran cursando la carrera actualmente.

### **Diseños investigativos**

Para este fin, se utilizaron 2 diseños investigativos, primeramente, la teoría fundamentada para dar un esbozo de la identidad y características sonoras de la Bandola Andina, también para comprender lo que se entiende por acto creativo, la obra y sus repercusiones a la hora de la composición, y por ultimo generar un entendimiento y relación entre las características musicales y lingüísticas, que identifican a cada uno de los géneros latinoamericanos utilizados dentro de los distintos momentos de la obra.

También se hizo uso de un abordaje autoetnográfico para constituir la importancia y pertinencia del proyecto, abordando las problemáticas y necesidades que se suplen con la aspiración de juntar más el mundo sinfónico y los instrumentos autóctonos del país, aludiendo a distintos agentes como estudiantes y maestros de nuestras músicas para quienes va dirigida la propuesta y del mismo modo generar una reflexión relevante acerca de la creación y composición y como esta interactúa en el sujeto como autor.

### **Unidades de Análisis**

Para el desarrollo y abordaje de los distintos conceptos y puntos a tratar con los diseños anteriormente expuestos, se instauran las siguientes unidades de análisis que dictaminan un rumbo específico para las tareas de recolección y posterior análisis de la información, y con esto el desarrollo más óptimo de las temáticas a trabajar e investigar.

#### **❖ Orquesta sinfónica**

- I. Acercamientos a las músicas populares latinoamericanas.
- II. Colores, texturas y experimentación.

#### **❖ La Bandola Andina**

- I. Identidad.
- II. Características sonoras.
- III. Repertorio.
- IV. Efectos consonantes con la orquesta.
- V. Juegos orquestales estéticos.

#### **❖ Géneros Latinoamericanos**

- I. Estilo y carácter
- II. Vals.
- III. Merengue Venezolano.
- IV. Entreverado.
- V. Golpes llaneros.
  - Pajarillo.
  - Zumba que Zumba.
  - Chipola.

#### **❖ La composición**

- I. El acto creativo
- II. La Obra
- III. Repercusiones del arte

## Herramientas de recolección de datos

Se utilizaron como herramientas de recolección de datos los siguientes 3 instrumentos; La entrevista, hecha a allegados al mundo sinfónico nacional, tales como orquestadores y arreglista, como también a variados maestros de las músicas tradicionales andino colombianas que, en su bagaje interpretativo, como compositivo, se han visto permeados por una influencia latinoamericana. En la misma línea, se abordaron a maestros y estudiantes de la catedra de Bandola andina en grupos de enfoque para discutir temas específicos con respecto a la identidad y características del instrumento, sus necesidades, cualidades, búsquedas como en las connotaciones más concretas que hacen al mismo un instrumento único como con su repertorio, y de este modo evaluar lo certero del proyecto. Y para complementar toda esta información y su posterior triangulación, se optó por los distintos libros, partituras, textos, videos, audios y demás material documental que hicieran referencia o aportara a las búsquedas del proyecto.

## Diseño de herramientas

Para la recolección de la información con los estudiantes y maestros de Bandola, como de los compositores y orquestadores allegados a las búsquedas del proyecto se diseñaron 2 tipos de entrevistas específicas para una población en concreto.

La primera construida con el objetivo de recolectar el pensamiento y las ideas que tienen los estudiantes y maestros de la catedra de Bandola Andina de las distintas universidades bogotanas y boyacenses ofertantes del instrumento, con respecto al entendimiento del paradigma actual de la Bandola, sus repertorios, los estilos y el como todos estos aspectos aportan y definen las necesidades y búsquedas que actualmente posee para su desarrollo y reconocimiento a nivel académico, cultural y social. Consto de 11 preguntas distribuidas en las siguientes categorías:

Categoría	Subtema	Pregunta	Objetivos
<b>La Bandola Andina</b>	<i>Identidad</i>	En sus propias palabras ¿Cómo definiría a la Bandola Andina, su identidad y distinción con otros instrumentos de plectro?  ¿Cómo entiende y ha vivido el aprendizaje del instrumento?	Generar una definición de carácter poético, estructural o de cualquier tipo que cada entrevistado vea conveniente en base a su experiencia para evidenciar la generalidad o pluralidad que puede poseer el instrumento por parte de sus intérpretes.  Visualizar como se vivencia la enseñanza del instrumento y que implicaciones puede tener esto para su concepción y comprensión.

		<p>¿Cómo visualiza el futuro para el instrumento y que medios ve necesarios para su mayor desarrollo y reconocimiento?</p> <p>¿Qué cree usted que es e implica hoy en día ser bandolista?, ¿Que lo hace un instrumento distinto?</p>	<p>Entablar una perspectiva en cuanto a las posibilidades, metas, luchas y necesidades que conciernen al instrumento y como las mismas visibilizan la concepción del instrumento tanto en un hoy como un mañana.</p> <p>Buscar las particularidades percibidas por los instrumentistas y el papel que su interpretación juega a nivel personal y social.</p>
	<i>Repertorio</i>	<p>¿Cuál es su opinión con respecto a los repertorios originales para el instrumento?</p> <p>¿Cómo piensa la adquisición y adaptación de repertorios ajenos al instrumento?, ¿Cuáles son los más usuales y por qué?</p> <p>¿Considera pertinente la composición por parte del maestro o el estudiante como ejercicio de reconocimiento y entendimiento del instrumento y los estilos abordados, así mismo como solución para dificultades técnicas propias de cada individuo a la hora de la ejecución y apropiación del mismo?</p> <p>¿Como conseguir las bases estilísticas para concebir un camino musical propio?</p> <p>¿Qué tipo de repertorios originales para Bandola fuera de las músicas y formatos tradicionales conoce, ha interpretado o le gustaría interpretar? ¿considera que es extensa esta gama de propuestas o escasas?</p> <p>¿Con que piezas quisiera o ha terminado su proceso profesional en el instrumento y por qué?</p> <p>¿Cree que la concepción del concierto para Bandola “El alma de un siglo: de mi gratitud a amigos, ancestro y maestros” contribuye a este entendimiento y comunicación con distintos formatos ajenos al instrumento, cómo al desarrollo y reconocimiento del mismo en el mundo académico y popular?</p>	<p>Identificar el conocimiento y manejo del repertorio original para el instrumento.</p> <p>Observar las causas y el como se implementan los repertorios improprios del instrumento.</p> <p>Contrastar una alternativa latente tanto en la enseñanza como en el desarrollo del instrumento para la apropiación técnica como lingüística.</p> <p>Entablar un entendimiento del estilo y como este influye en el manejo asertivo del instrumento</p> <p>Conocer las alternativas fuera de la tradición y el lugar común de un instrumento autóctono como lo es la Bandola Andina y cómo reaccionan, interactúan y opinan con estos.</p> <p>Saber el carácter y gusto que se tiene actualmente para el perfil de un instrumentista profesional, y como este entra o no en relación con formatos ajenos a lo tradicional.</p> <p>Concertar la mirada de los distintos entrevistados frente a la propuesta del presente proyecto como parte del desarrollo del repertorio en el instrumento.</p>

	<i>Sonoridad</i>	¿Qué cree usted que es e implica hoy en día ser bandolista?, ¿Que lo hace un instrumento distinto?	Concebir lo que hace distinto a nivel sonoro el instrumento, su versatilidad y gama de recursos a disposición.
--	------------------	--	--

La segunda diseñada para ver y recolectar las perspectivas de distintos maestros acerca de la orquesta sinfónica, su dialogo con las músicas populares latinoamericanas, la importancia y estilo de estas, y por otra parte las implicaciones personales que tienen con el acto creativo, como conciben la composición y su entendimiento de lo que es la obra y las repercusiones del arte. con base a su formación académica y experiencia individual como agentes importantes en el desarrollo y aporte en los repertorios de músicas populares tanto colombianas como latinoamericanas. Construyéndose con 11 preguntas, 6 enfocadas a la música latinoamericana y la orquesta, y 5 enfocadas al acto creativo y su repercusión en el individuo y su medio, se enablaron bajo las unidades de análisis de esta manera:

<b>Categoría</b>	<b>Subtema</b>	<b>Pregunta</b>	<b>Objetivos</b>
<b><i>La orquesta Sinfónica</i></b>	<i>Acercamientos a las músicas populares latinoamericanas</i>	¿Qué acercamiento conoce de la orquesta sinfónica o formatos cercanos con las músicas populares del país como a nivel latinoamericano y que repercusión cree que ha tenido estas con ambos mundos?  ¿Qué importancia o relación ha adquirido la orquesta sinfónica en sus vivencias personales y como cree que funciona actualmente su valor sociocultural?	Conocer tanto el estado actual de estos repertorios de interés, como su relevancia y movilidad en el mundo sinfónico.  Determinar el papel de la orquesta a nivel individual y colectivo y con esto ver lo pertinente o no de trabajar el formato en este y futuros proyectos.
<b><i>Géneros Latinoamericanos</i></b>	<i>Estilo y carácter</i>	¿Qué considera que hace evidente la sonoridad distintiva de las músicas populares latinoamericanas? ¿Cómo cree que es el mejor escenario para la concertación del diálogo de las músicas académicas con las músicas populares latinoamericanas?	Encontrar distintos puntos de vista musicales y personales que evidencien lo particular de nuestras músicas Entablar estrategias para respetar tanto la estilística de las músicas populares latinoamericanas como la sonoridad y carácter específico de la orquesta sinfónica u otros formatos.
<b><i>La Bandola Andina</i></b>	<i>Identidad</i>	¿Cuáles cree son las consecuencias positivas y negativas de estar inscritos los instrumentos autóctonos en la academia?	Concertar como esto influye en los instrumentos autóctonos y como repercute en lo que son y pueden llegar a ser.

<i>La composición</i>	<i>El acto creativo</i>	<p>¿Cómo definiría el ser compositor? ¿Existe una labor o necesidad para ello?</p> <p>¿Cuáles han sido sus mayores influencias para la creación? ¿Qué lo llevo a la misma?</p> <p>¿Cómo concibe el acto creativo? ¿Qué parámetros influyen a la hora de escribir?</p>	<p>Generar un concepto de compositor para ver sus implicaciones y repercusiones.</p> <p>Conocer las razones y detonantes para los compositores y ver como esto influye en su obra.</p> <p>Conversar sobre distintos procesos creativos y como estos pueden colaborar para la creación.</p>
	<i>La obra</i>	<p>¿La obra siempre se hace contra su autor? ¿Cómo divisa esa dicotomía entre artista y obra? ¿Es la obra quien define al autor o el autor a la obra?</p>	<p>Entender el punto de vista acerca de la obra y su contraposición o reafirmación con el autor.</p>
	<i>Repercusiones del arte</i>	<p>¿Cree en un poder transformador del arte, tanto a través de su obra como a nivel personal en medios sociales e individuales y como piensa que estos funcionan o actúan?</p>	<p>Hallar las búsquedas artísticas sociales o personales que tienen los compositores con su obra.</p>

### **Herramientas de análisis de datos**

Como herramientas de análisis se usó la triangulación de los datos recolectados en la literatura consultada, las entrevistas realizadas y el proceso autoetnográfico, integrando todo el grosor de la información adoptando puntos centrales entendidos como subtemas y unidades de análisis que enfocaron las distintas conclusiones y desarrollos para la exposición y uso específico de lo indagado tanto en la obra como en los resultados conceptuales de este documento.

De igual modo se implementaron tres distintas codificaciones, la abierta para identificar ciertos conceptos en los cuales se divisarían propiedades y dimensiones propias que definirían y darían una guía específica a cada uno; la selectiva que integro paralelos teóricos para reafirmar, contradecir, pulir y desarrollar una síntesis objetiva y funcional para el presente proyecto; y por último la axial que relaciono todas estas unidades temáticas, categorías y las entablo bajo distintos enfoques en los que necesitaba el trabajo que circundaran.

## Ruta metodológica General

La ruta metodológica establece la dirección a seguir en la ejecución del proyecto y proporciona una secuencia lógica que se ha de seguir para conseguir la resolución más óptima de las búsquedas y objetivos preestablecidos establecidos en el planteamiento del proyecto.

En este estudio, la ruta metodológica se comprende en 2 fases: Teoría fundamentada, autoetnografía y por último composición y orquestación. Con ellos, se desenlazan distintas etapas a las cuales corresponden una serie de búsquedas para concretar de manera satisfactoria cada una de estas fases con un entendimiento y producto investigativo.

Se reparten las mismas de la siguiente manera:

Etapa	Fase	Búsquedas
<b>Teoría Fundamentada.</b>	<i>Entre cuerdas, masoquismo y tradición: la identidad de la Bandola.</i>	Determinar características específicas que den un acercamiento a la esencia cultural, estética y social del instrumento junto a sus posibilidades y carácter sonoro.  Concertar un entendimiento de sus repertorios desde lo idiomático, original y su capacidad de adaptación en distintas músicas.
	<i>El carácter y estilo de los Géneros Latinoamericanos.</i>	Conseguir puntos en común musicales, sociales y geográficos que den cuenta de su sonoridad distintiva y riqueza musical
	<i>La Composición, de su inspiración, sus procesos y la crueldad de la página en blanco.</i>	Conocer la mirada acerca de los procesos de creación y apropiación estilística a la hora de componer.  Discernir las consecuencias, emociones, pensamientos y demás acontecimientos personales e individuales dentro del acto creativo.
<b>Autoetnografía.</b>	<i>Autoetnografía, dispositivo de investigación artística.</i>	Identificar porque es oportuno y el cómo funciona este diseño investigativo.
	<i>Autoetnografía analítica.</i>	Señalar las especificidades y posibilidades brinda el tomar esta inclinación para nuestro modelo autoetnográfico.
	<i>Autoetnografía Crítica. Autoinventario.</i>	Señalar las especificidades y posibilidades brinda el tomar esta inclinación para nuestro modelo autoetnográfico Recordar y redactar ciertos sucesos, comportamientos, personas, objetos, relaciones o interacciones que son relevantes, con el fin de recuperar los aspectos más significativos desde una perspectiva cognitiva, social, emocional y material para la producción artística presente.
	<i>Autobservación.</i>	Observar las emociones, acciones, consecuencias y repercusiones con las que hace el acto artístico a la hora de la creación.



<p><b>Composición y Orquestación</b></p>	<p><i>El vals, frustrante comienzo para culminar componiendo, danzando.</i></p> <p><i>El merengue venezolano, caraqueño desde la 80 hasta la Calle 139 Sur.</i></p> <p><i>El entreverado, así como suenan juntos.</i></p> <p><i>El pajarillo, travesía por lo llanero e inesperado.</i></p> <p><i>El Zumba que Zumba, y del como dejarse llevar.</i></p> <p><i>La chipola, lunática, menguante y cambiante.</i></p>	<p>Categorizar y explicar los procesos de:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concepto y búsqueda</li> <li>• Desarrollo</li> <li>• Colores, textura, estética</li> <li>• Lenguaje Bandolístico</li> </ul> <p>Categorizar y explicar los procesos de:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concepto y búsqueda</li> <li>• Desarrollo</li> <li>• Colores, textura, estética</li> <li>• Lenguaje Bandolístico</li> </ul> <p>Conocer cómo funciona la sección llanera de la obra.</p> <p>Categorizar y explicar los procesos de:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concepto y búsqueda</li> <li>• Desarrollo</li> <li>• Colores, textura, estética</li> <li>• Lenguaje Bandolístico</li> </ul> <p>Categorizar y explicar los procesos de:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concepto y búsqueda</li> <li>• Desarrollo</li> <li>• Colores, textura, estética</li> <li>• Lenguaje Bandolístico</li> </ul> <p>Categorizar y explicar los procesos de:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concepto y búsqueda</li> <li>• Desarrollo</li> <li>• Colores, textura, estética</li> <li>• Lenguaje Bandolístico</li> </ul>
--	---	---

## Desarrollo metodológico

### Etapa teoría fundamentada

#### *Entre cuerdas, masoquismo y tradición: La identidad de la Bandola*

Para el acercamiento a las definiciones conceptuales posteriormente presentadas se hizo una serie de entrevistas a 25 intérpretes de la Bandola. Dentro de este grupo se hallan 4 categorías distintas que serían estudiantes, egresados, maestros e informales, todos estos integrantes de la escena bogotana y boyacense del instrumento en distintos enfoques, formatos y propuestas musicales. Con este conjunto se buscó tener una mirada amplia referente a los diferentes paradigmas que conciernen a la Bandola Andina y con esto construir una serie de conclusiones conceptuales propicias para el desarrollo del presente trabajo.

Los entrevistados y participantes de grupos de enfoque fueron:

<i>Estudiantes</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Maicol Parra</li><li>2. Carlos Enrique Santamaria Villamil</li><li>3. Juan José Vargas Borda</li><li>4. Angie Valeria Romero Fajardo</li><li>5. Ronald Arley Chana Jojoa</li><li>6. Zayury Vanessa Hernández Rincón</li><li>7. Mateo Patiño</li><li>8. Juan Sebastián Niño Bueno</li><li>9. Sara Bernal</li><li>10. Nicolas Rojas</li></ol>
<i>Egresados</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>11. Brayan Ruiz</li><li>12. Gabriel Chaparro</li><li>13. Anny Osorio</li><li>14. Ivan Poveda</li><li>15. Yuly Pinzon</li><li>16. David Joau Tarazona Malagón</li></ol>
<i>Maestros</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>17. Diego Hernan Saboya</li><li>18. Paulo Triviño</li><li>19. Manuel Bernal</li><li>20. Jenny Alba</li><li>21. Jhon Edison Montenegro</li></ol>
<i>Informales</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>22. Miguel Martinez</li><li>23. Daniel Nieto</li><li>24. Julian Ferreira</li><li>25. Angela Acevedo</li></ol>

Aunque abstracto, la idea de la esencia puede entenderse como la naturaleza fundamental o características esenciales de algo, lo que lo puede definir y determinar como un objeto o sujeto es o no distinto a otros. Para Heidegger (1953), la esencia es un proceso continuo de "llegar a ser", en lugar de ser una cosa estática. La esencia es lo que le da sentido y significado a algo en el mundo, y está en constante cambio y evolución. Por lo mismo, al hablar de la identidad de un instrumento como la Bandola, nos ceñiremos a una perspectiva contemporánea que alude tanto a la consulta de la literatura que se ha abarcado y tratado con más profundidad con anterioridad, junto a lo consignado en las distintas entrevistas realizadas a diferentes agentes de la interpretación, composición y camaradería relacionados con el instrumento, con la observación y análisis estudiado y subjetivo de mi vivencia personal, desafortunada y milagrosa con el mismo, para dar un acercamiento por sí solo cambiante pero a esperas certero para el contexto y momento específico de la investigación, acerca de que es y representa la Bandola Andina Colombiana.

#### **Diferencias con los plectros europeos/Lo que no es**

El método de “definición por oposición”, es uno de los usos de la dialéctica hegeliana, consiste en establecer la naturaleza o las características de un concepto, término o idea a través de su contraste con su opuesto o con lo que no es. Gracias a este sistema de definición, podemos usar lo concertado con los distintos interpretes acerca de la semejanza de la Bandola Andina con respecto a otros instrumentos de plectro y desde un acercamiento distinto a lo trabajado comúnmente por otras investigaciones podemos descifrar que entendemos por Bandola Andina en aspectos generales (Hegel 1966).

No es perteneciente a la tradición europea ya no se desarrolló en este continente y por ende no se puede comprender bajo las lógicas que ellos incurren para tratar sus aspectos técnicos académicos en un principio, no lo exime ni le prohíbe aprender de estos, cabe la claridad, pero su desarrollo temprano fue ajeno a estos, evidentemente por que la población interprete del mismo no tenía contacto ni oportunidad de acceder a los aprendizajes para consolidar y conocer esta técnica. Del mismo modo tampoco es originario de manera innata en su absoluto de tierras americanas, ósea que no fue desarrollado, ni elaborado por los indígenas, como tampoco fue traído por los africanos en su éxodo. Por lo mismo es perteneciente a la tierra que le da cabida, construcción y legitimidad en su práctica uso e incorporación dentro de sus expresiones artísticas musicales, introduciéndole en sus dinámicas sociales, sirviendo a estos pueblos, sus sujetos y contextos. Por ende al ser Colombia, y más en concreto la zona andina el sector geográfico que le doto de estos recursos

culturales para proyectar y hacer evidente su existencia y con esta, la realidad que permea y en la que repercute, podemos concluir que el instrumento es colombiano, es andino y es de nosotros.

No obstante, también estos sucesos históricos que agruparon a distintos pueblos son definitorios, ya que es en esta negación de espacios, de los españoles contra lo aborigen y lo negro, y de estos contra lo peninsular, el reinado y la conquista, se originó en su mezcla una nueva idea de sí mismos, más profunda y compleja a raíz del compendio de pensamientos, ritos, emociones, cosmovisiones y maneras de ser que en ellos se desbordaban. Situación de donde nace el mestizaje, ya que su unión, con la que cargarían las nuevas naciones centro y suramericanas tras la independencia, haría parte fundamental de la creación de su idiosincrasia, dando pie a la visión de lo criollo, y de lo criollo yacerían expresiones culturales como el bambuco, la danza, el torbellino, entre otros, y con ellos, nuestra mestiza Bandola.

No posee la posibilidad de tocar en la afinación pitagórica, sin aproximaciones por comas es un instrumento temperado, con un sistema de distribución de notas dado por barras de metal denominados trastes, que lo hacen acreedor de la afinación más arraigada en el mundo occidental, esto nos dice que sus repertorios funcionarían bajo estas posibilidades sonoras que permiten las 12 notas musicales, que así mismo pueden distribuirse en sistemas tonales de funciones armónicas específicas, o experimentar bajo otros entendimientos como los modales, politonales, atonales o cualquier otro sistema que funcione bajo las mismas 12 notas de la tradición musical occidental, claro, esto sin hacer una intervención de algún tipo al instrumento, lo cual hace de las músicas que interpreta, por tradición en su antaño, estar adscritas al sistema tonal.

Profundizando en sus sensaciones a la hora de tocar, no es suave o dócil al tacto, teniendo consigo una alta tensión que implica unos retos técnicos de fortaleza y resistencia para el intérprete y para la construcción misma del instrumento.

No está distribuido por quintas ascendentes como lo estarían construido los instrumentos más reconocidos y trabajados en la academia del viejo mundo, como lo sería el violín, la viola, el chelo o la mandolina. Si no que se esquematiza simétricamente por cuartas, desde su sexto orden hasta el primero. Por ende su digitación no sería en un primer momento con la formación de disposiciones diatónicas abiertas, lo cual concede una posición cerrada a la mano izquierda a la hora de su interpretación más práctica con la utilización de cuerdas al

aire, determinando unos pensamientos distintos a la hora de tocar y componer en y para el instrumento.

No posee solo 4 regímenes, como lo tendrían los instrumentos de la tradición europea anteriormente descritos, lo que sumado a su afinación, si bien iguala en parte el registro que estos podrían abarcar, se permite unos tratamientos en lo armónico y polifónico distintos, con más posibilidades en esta área gracias a su distribución y la cantidad de 6 órdenes con la que cuenta.

En cuanto a su mano derecha, es un instrumento de cuerda que no es interpretado con dispositivos como un arco, y así mismo como es para estos últimos una posibilidad técnica el tocar únicamente con los dedos para brindar un color diferente, la Bandola solo en excepciones indicadas con precisión es interpretada con la yema de los dedos. Por esto se usa un artefacto para esta función denominado “plectro”, con el cual se atacan a las cuerdas y le da una sonoridad específica que lo hace perteneciente a la familia de los instrumentos de plectro, lo cual nos indica unas comprensiones y trabajos particulares para la mano derecha.

### **Morfología**

La Bandola Andina es un cordófono de cuerda pulsada perteneciente a la familia de los instrumentos de plectro, compuesto actualmente en su mayoría por 12 cuerdas distribuidas en pares denominados órdenes.



*Ilustración 3 Bandola Andina Colombiana*

Está constituida principalmente de las siguientes partes:

**Caja de resonancia.** formada por la tapa armónica (parte superior), los aros (laterales) y el fondo. Los materiales más comunes para la tapa son la madera de abeto, pino, pino crespo urapán, cedro entre otras. Los aros y el fondo suelen construirse con maderas similares.

**Mástil.** superficie alargada que sostiene el diapasón y las cuerdas. Está hecho de madera de arce, caoba, guayacán o nogal, entre otras maderas. En su parte superior se encuentra el clavijero, donde, como su nombre lo indica, se sitúan las clavijas que permiten afinar las cuerdas.

**Diapasón.** es la superficie plana sobre la que se presionan las cuerdas para producir distintas notas. Está hecho de madera de ébano guayacán o palosanto.

**Trastes:** son las pequeñas divisiones que se encuentran en el diapasón. Su función es delimitar las diferentes notas que se pueden producir al presionar las cuerdas. Están hechos de metal y se colocan sobre el diapasón mediante una técnica de incrustación.

**Puente.** es la pieza que sostiene las cuerdas en la parte inferior. Está hecho de madera de distintas maderas, usualmente distinta a la de la tapa armónica. Permite que las cuerdas estén separadas y en la posición correcta para producir distintas notas.

**Rabiza.** también llamado tira cuerda, distribuye la tensión de las cuerdas hasta los aros para generar mayor resistencia al instrumento, realizado con las mismas maderas utilizada para las tapas o la caja de resonancia.

**Cuerdas.** son el elemento que produce el sonido al ser atacadas con el plectro. Están hechas de diferentes materiales, como nylon, acero o bronce, y suelen tener distintos grosores para producir distintas notas y tonos.

Su tesitura y afinación funciona de la siguiente manera:

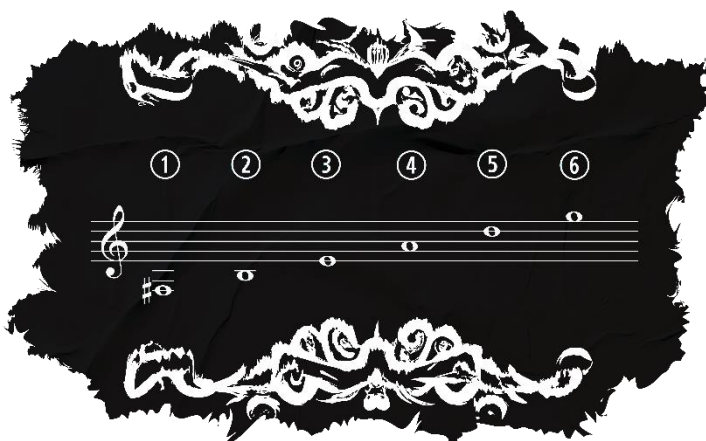


Ilustración 5 Afinación cuerdas al aire



## **Capacidades estéticas, técnicas y sonoras**

El sonido es algo que se va construyendo en un camino musical propio, pero la sonoridad del instrumento siempre irá en constante mutación por su naturaleza cambiante, desde sus variaciones morfológicas dispuestas por cada uno de los luthieres que se dan a la tarea de la construcción de una Bandola, como por la experimentación de encordado, afinación e inclusive de plectros de diferentes grosores y materiales que conciben todo el tiempo los intérpretes.

La ejecución del “ataque” es parte de la formación técnica e identitaria de cada bandolista, por ende se ha buscado especificar ciertas categorías para generar una claridad acerca de las formas en que esto se efectúa. Dentro de todos los movimientos que puede realizar el brazo, para la interpretación de la “mano derecha” se hace uso de la flexión: acercamiento de dos huesos o partes del cuerpo, la extensión: alejamiento de dos huesos o partes del cuerpo, la abducción: alejamiento del cuerpo de una extremidad, la aducción: acercamiento del cuerpo a una extremidad, la rotación interna: giro del brazo hacia adentro, la rotación externa: giro del brazo hacia afuera, y la circunducción: movimiento circular del brazo que combina flexión, extensión, abducción y aducción (Cailliet 1971).

Con esto en mente se comprenden 4 formas distintas de movilizar el brazo derecho a la hora de tocar:

***Movimiento de pulgar.*** Consta de la flexión y extensión del dedo pulgar junto al índice. Esta en particular da un redondez particular al sonido, más íntimo y de proyección escasa, no permite la interpretación de pasajes complejos o rápidos.

***Movimiento de muñeca.*** Comprende la desviación radial y cubital de la muñeca, tomando una orientación hacia el pulgar o el meñique respectivamente. Siendo uno de los movimientos más ajenos a la cotidianidad resulta complejo el no acumular tensiones innecesarias y conseguir “soltar la muñeca”. Su proyección puede ser amplia, aunque puede ser algo limitante para saltos extensos entre cuerdas.

***Movimiento de antebrazo.*** Se logra con la rotación externa e interna del antebrazo. Consigue una de las mayores proyecciones y dota de facilidades para disimiles brincos entre ordenes lejanos, es muy pertinente para asuntos de velocidad, y con su correcto estudio brinda varias comodidades para la interpretación en general.

***Movimiento de brazo completo.*** Este es aquel que se consigue con la extensión y flexión del brazo, principalmente desde la articulación del ancón o codo, que por la naturaleza del movimiento también pone en función toda la extremidad superior. Si se maneja de manera correcta la distribución del peso se consigue la mayor proyección posible, sobre todo en ataques con dirección descendente. Dota de la mayor amplitud de movimiento, usual para el acompañamiento con acordes. Su ejecución es de prestar mucho detalle, pues es uno de los más complejos de pulir para acertar en el ataque de ordenes individuales.

Todos estos movimientos son implementados con mayor o menor frecuencia por los distintos bandolistas, dependiendo de su formación, la escuela de la que parten para construir su técnica, y sus búsquedas sonoras propias. No obstante la integridad del instrumentista se encuentra en el conocimiento de estas y la posibilidad de entender y ejecutarlas con maestría para conseguir combinarlas y hacer uso de los distintos matices y capacidades que brinda cada uno de estos recursos técnicos. Todo esto bajo la estética personal de cada quien, pues con juicio y dedicación se puede conseguir una experticia indudable para el ejercicio musical con cada uno de estos movimientos. Se encuentran referentes que han logrado una gran destreza en el instrumento implementado únicamente alguna de estas competencias de la mano derecha, lo cual deja testimonio de las alternativas y libertades que se tienen al respecto. Esto sin desconocer claro la salud física, pues todas estas generan con diferentes proporciones tensiones en los tendones y músculos del brazo, que sin un cuidado adecuado puede generar dolores y deficiencias a la hora de la ejecución del instrumento.

En cuanto a la sonoridad innata del instrumento, se tratará primeramente las posibilidades técnicas, dando un repaso por las diferentes articulaciones que se manejan en la interpretación del instrumento, para culminar con unas miradas más específicas con respecto al sonido propio de la Bandola Andina, tomando en cuenta lo hallado en la literatura y lo recogido en las diferentes entrevistas realizadas.

***Natural.*** Comprende la ejecución más sobria o normal del instrumento, sin uso de efectos, colores o texturas en sí. Como su nombre lo indica, es la ejecución más natural, ubicándose en la boca del instrumento para una buena proyección. Se suele usar la nomenclatura “Natural” para dar por terminado el uso de alguna articulación o efecto cuando su extensión no es determinada explícitamente con algún tipo de guía, con lo que se pretende volver a este tipo de ejecución normal dentro de la pieza.



**Metálico.** Es la ejecución del ataque de la mano derecha con una aproximación al puente del instrumento, este tiene distintas intensidades ya que mientras exista menor distancia del plectro al puente se tendrá una sonoridad más fuerte de este color.



*Ilustración 6 ejemplo Metálico en Bambuco*

Una de las formas para escribir este efecto es con la nomenclatura “Met.”, seguida de una guía para saber hasta donde se tiene que ejecutar.

Otra forma de escritura es con la nomenclatura “Metálico”, seguido de la expresión “Natural” para la interrupción del efecto.



*Ilustración 7 ejemplo Metálico en Bambuco*

**Sultasto.** trata de la interpretación de un pasaje por la mano derecha por encima del diapasón, lo cual genera un color pastoso y más redondo en la sonoridad del instrumento. En palabras de Adler, su sonoridad se asemeja a la de los vientos madera, por lo que también se le llama “flautando”.



*Ilustración 8 ejemplo Sultasto en Danza*

**Armónico.** Es un efecto que hace uso de los principios pitagóricos con respecto a la construcción de intervalos. Su sonoridad recuerda mucho a la de las campanas utilizadas en la percusión, o al glockenspiel.



*Ilustración 9 ejemplo armónico en Guabina (1er forma de escritura)*

Partiendo de la teoría expuesta, el efecto trata de tocar una cuerda y presionar ligeramente en puntos específicos sin apretarla completamente contra el diapason. Haciendo que la cuerda vibre en secciones más pequeñas y produzca un tono más agudo, el cual será un múltiplo exacto de la frecuencia de la nota original.

Según la teoría pitagórica, cuando se divide una cuerda en dos partes iguales, se crea un intervalo de octava, que es la misma nota en una frecuencia más alta, al dividir una cuerda en tres partes iguales se crea un intervalo de quinta, y al dividirla en cuatro partes se produce un intervalo de cuarta.



*Ilustración 10 ejemplo armónico en Guabina (2da forma de escritura)*



*Ilustración 11 ejemplo armónico en Guabina (3era forma de escritura)*

Existen 2 formas de ejecutar un armónico en la Bandola, denominados armónicos naturales y artificiales. El primero se consigue posicionando algún dedo la mano izquierda de forma ligera como un roce sobre el traste 12, donde por construcción se ubica la mitad exacta de la longitud de las cuerdas, y con el plectro atacar la misma cuerda apartando la mano inmediatamente para permitir la vibración de la misma.

Los armónicos artificiales siguen la misma lógica del contacto superficial para atacar la mitad de la distancia de la cuerda, pero con notas pisadas por la mano izquierda. Se logra colocando un dedo de la mano derecha, usualmente el índice, de forma suave sobre la octava de la nota deseada y pulsada por la otra mano, apartando del mismo modo el dedo de la mano derecha para dejar que oscilen las cuerdas.



*Ilustración 12 ejemplo armónico en Guabina (4ta forma de escritura)*

Este efecto también se puede conseguir con las divisiones de una cuerda previamente descritas, siendo en los armónicos naturales el traste 7mo donde obtengamos la quinta de la nota al aire y en el 5to traste dos octavas por encima de la misma. Para los armónicos artificiales se pueden conseguir los mismos tratos para su segmentación, haciendo relación directa con la nota pulsada y sumando 5 o 7 trastes más, según corresponda, para conseguir el efecto. Aunque se pueda en otros instrumentos conseguir con un armónico en el cuarto traste la tercera en octavas superiores de la nota fundamental e inclusive una quinta superior a la obtenida con el 5to traste, por la disposición y cercanía de las cuerdas con relación al diapason en la Bandola, no se logran fraccionar los suficientes nodos para permitir llegar hasta estas notas, siendo la formación de estos los que consiguen la generación acústica de este efecto.

Su nomenclatura se encuentra escrita de forma distinta en la literatura del instrumento, encontrando 4 maneras distintas anteriormente expuestas, siendo las más usuales la 2da y 3era, en especial esta última, ya que al tratar con armónicos naturales nos permite divisar de inmediato el traste y la cuerda en que se tiene que efectuar el efecto. Esta escritura siempre hace referencia a la nota que se busca obtener, pero en una octava usualmente inferior.

**Pizzicato.** Es la privación de la vibración natural de las cuerdas cubriéndolas con la palma de la mano derecha. Da un sonido oscuro y opaco como corto y conciso. Su sonoridad es muy similar a la conseguida por los arcos al ejecutar el mismo efecto.



*Ilustración 13 ejemplo Pizzicato en Merengue Venezolano*

**Pizzicato armónico.** Consta de una mezcla tímbrica entre el pizzicato y el armónico. Este se efectúa cubriendo brevemente las cuerdas con la palma de la mano derecha como en el pizzicato, pero retirándola de forma rápida para permitir la vibración de los armónicos superiores. Dando así dos sucesos sonoros, en un primer momento el apagado y seco propio del pizzicato y en su posterior resonancia con la caja armónica, algo brillante y agudo del “armónico”. Este último se distancia del armónico común ya que no logra su amplitud y reverberación, principalmente ya que no se producen los nodos que permiten esta sonoridad.



*Ilustración 14 ejemplo Pizzicato armónico en Merengue Venezolano*

**Sordina.** Al ser muy equiparable al pizzicato, siendo muy sutil sus diferencias sonoras, se logra gracias a permitir una vibración mayor de las cuerdas, dando un color similar, pero con mayor sustain. Su ejecución es igual a la del pizzicato, solo que la palma no se encuentra tan apoyada en las cuerdas.



*Ilustración 15 ejemplo Sordina en Nocturno*

**Vibrato.** Con este se busca un mayor sustain o resonancia de la nota y así mismo unas ligeras oscilaciones en la afinación de la nota. Se consigue al agitar, mover y dar un movimiento circular del dedo que está pulsando en distintas relaciones en sus intervalos, pudiéndose hacer en función de la primera subdivisión del pulso o más rápido si se busca una sonoridad más fluctuante.



*Ilustración 16 ejemplo de Vibrato en Danza añeja*

**Tremolo.** Es la repetición sucesiva y continua de la misma nota. Para su escritura se utilizan trazos que atraviesan la plica, lo cual en la teoría refiere a la duplicación del ataque por nota, siendo una línea el doble, dos el cuádruple y tres el óctuple, lo que es utilizado en un principio para la enseñanza técnica, como lo sería con el caso del tremolo controlado o el tremolo-stacatto. En la práctica es más libre la comprensión en cuanto a la cantidad de notas en un tremolo, siendo que cada interprete comprende y maneja una intensidad distinta en este aspecto.



*Ilustración 17 diferencia entre posibles escrituras del tremolo*

A la hora de frasear en pasajes con esta articulación se buscan una continuidad en el tremolo según indique o insinúe el compositor o arreglista, cortando brevemente la repetición para pasar a otra frase con el mismo carácter cuando esto es indicado. La convención usada para determinar la ininterrupción entre notas distintas es la ligadura, siempre buscando tener pasajes que se puedan ejecutar en una misma cuerda, cosa que facilita la regularidad del efecto. La ausencia de esta ligadura es entendida como la interpretación individual de cada una de las notas presentadas.



*Ilustración 19 ejemplo Tremolo ligado en Pasillo*



*Ilustración 18 ejemplo Tremolo individual en Pasillo*



Ilustración 20 ejemplo Tremolo controlado en Pasillo

**Tremolo stacatto.** Hace un uso del tremolo en una misma nota pero más medido y regulado en su batido, puesto que lo que se quiere conseguir es sumar notas distintas de cuerdas adyacentes. Logrando con esto un tipo acampamiento, ya sea a la melodía que es propuesta en el tremolo o de forma contraria, ejecutando una melodía o contra melodía con las notas por fuera del tremolo.

**Tremolo controlado.** Es una técnica avanzada de la Bandola, en la que se busca educar la velocidad y manejo del tremolo para hacer uso de este en la ejecución de diferentes notas de forma medida. Se utiliza para pasajes rápidos y complejos, acoplando la digitación en números pares por cuerda para un cambio más cómodo de cuerda.



Ilustración 21 ejemplo Tremolo stacatto en Pasillo

Cabe la claridad de la posibilidad de ejecutar un tremolo común o stacatto no solo en un único orden, sino que también se puede ejecutar en dos, tres e inclusive más ordenes, Hay ejemplos en obras como *Silfos*, del maestro Luis Pulido, que involucran trémolos en los 6 órdenes de la Bandola. Evidentemente esto representa un gran reto para el intérprete por la dificultad que es mantener la uniformidad del sonido, para que este sea parejo en todas las notas que involucran el tremolo y ninguna se sienta por fuera de la intensidad con las que se ataca a las demás. Por esto se suele delimitar a 2 órdenes comúnmente para una mejor interpretación.

**Anular.** También llamado la trampa de la uña por Anselmo López en el mundo de la bandola llanera, consta del uso del dedo anular de la mano derecha para atacar una cuerda distinta a la que interviene el plectro. Es comúnmente usado en pedales, aunque no se limita únicamente a estos.



*Ilustración 22 ejemplo Anular en Milonga*

**Glissando.** Se trata del paso de una nota a otra por medio de un arrastre por parte de la mano izquierda con la intención de hacer notar las notas por las que se cruza. Este es efectuado con o sin tremolo, pero por el bajo sustain del instrumento y las distancias que este comprende, es en ocasiones inteligible la nota de destino.



*Ilustración 23 ejemplo Glissando con tremolo en Son cubano*

**Slide.** Es similar a un glissando, de menor distancia y usado más para el fraseo o el adornar de pasajes. Es un movimiento algo más suave para que la transición sea más una aproximación de notas que un paso cromático.



*Ilustración 24 ejemplo Slide en Danza Zuliana*



**Pulsado.** Es la pulsación de la cuerda con la yema, o incluso uña, de los dedos de la mano derecha. Aunque pueden diferir en sus maneras de ejecutarse es regularmente manejado con el dedo pulgar, por su similitud con el bordoneo hecho por la guitarra, y la facilidad que brinda a la hora de su implementación. Su sonoridad es muy redonda y cálida, pese a su limitación para pasajes rápidos.



*Ilustración 25 ejemplo de Pulsado en Torbellino*

**Trino.**

Tomado de la tradición de los arcos, es un adorno que comprende la alternancia rápida entre dos notas, dicho movimiento puede ser ascendente o descendente y ser usado tanto en un solo movimiento para brindar color o distinción a una nota breve en particular, como también perdurar en una nota larga.



*Ilustración 26 ejemplo Trino en Polka*

**Sweet picking.** Denominado igualmente como barrido o arpeggio de arpa. Es un préstamo técnico de la guitarra eléctrica que se aplica para la rápida ejecución de diferentes notas en cuerdas contiguas, aplicado frecuentemente para arpeggios. Se hace con un ataque descendente rápido pero definido entre tres o más ordenes que culmina en un movimiento ascendente tocando nuevamente el ultimo orden con una nota distinta para reincorporar la

mano. La idea de esta técnica es que el recorrido del plectro permita que cada una de las cuerdas suene por separado pese a la velocidad, apagando las notas por las que se pasa ya sea soltando su pulsación o con ayuda de la mano derecha en el caso de cuerdas al aire, lo que permite diferenciarlo del rasgueo lento de un acorde.



*Ilustración 27 ejemplos Sweet Picking en Candombe*

**Transparencia.** Es la aproximación de cuerdas al aire por medio de las dos notas cromáticas inmediatamente anteriores efectuadas en los dos órdenes superiores. Cada una de estas dos notas se efectúan individualmente en un orden, tocando con afinación estándar en el 4to y 9no traste respectivamente. Este movimiento es muy cercano al sweet picking expuesto anteriormente, puesto que es necesario el retirar inmediatamente los dedos por las disonancias de segunda mayor y menor que se realizan. Pero también se diferencia ya que no culmina con una plumada ascendente. Por las características de este, se puede ejecutar únicamente en los 4 primeros órdenes.



*Ilustración 28 ejemplo Transparencia en Caña*

Fuera del hecho de pensar en las capacidades estéticas que pueda brindarnos las diferentes propuestas sonoras que yacen en los tipos de cuerdas y plectros en su inmensa diversidad, creo certero en un primer lugar, como antesala de lo próximamente expuesto, dejar unas consideraciones más profundas con respecto a la lutería.

La calidad y riqueza sonora, estética y morfológica que con el paso del tiempo y la experiencia se han logrado por parte de los constructores de instrumentos típicos del país, es cada vez mayor. Para hablar de la bandola hay que mencionar los artesanos que la conciben, más aún si se desea conceptualizar su sonoridad, siendo este un asunto que tanto les compete.

Todas las propuestas de construcción se amansan tanto por una herencia o tradición, como por un gusto artístico y técnico del constructor que se va formando con los distintos eventos que consolidan su proceso, con exploraciones y aprendizajes que con el tiempo consolidan un renombre y confianza a la hora de encargar un instrumento. También son las exigencias y necesidades que los intérpretes van evidenciando, las que ayudan a estos agentes de la creación plantarse dudas y búsquedas que puedan solventar e implementar para dar frente a lo deseado por los bandolistas del país. Todo este trabajo se tiene que concebir en una constante comunicación de ambos individuos a la hora de la experimentación y elaboración de los instrumentos para conseguir de la mano de cada quien una mejoría que aporta a ambos en su ejercicio profesional.

Existen muchos lutieres en el país, así aparente lo contrario las tendencias a la hora de escoger un constructor. Todos estos en su concepción dotan a su propuesta unas características únicas e individuales, que contienen en si unos pros y unos contra, como lo pueda ser con asuntos como la proyección, la afinación y la tensión, por mencionar algunos. Lo cual presenta una dificultad en la conceptualización de la sonoridad precisa de la Bandola andina, ya que bajo esta mirada, existen muchas bandolas, que difieren en forma, tesitura, color, materiales, medidas, grosores y demasiadas instancias morfológicas, que inclusive varían en el transcurso de la historia de un mismo constructor, lo que nos deja orillados a acercarnos a esta conceptualización por medio de unas generalidades, que si bien son consecuentes con lo conversado con estudiantes, maestros e intérpretes del instrumento y los textos investigados y explorados para el desarrollo del proyecto, cabe la elucidación del porque se acuden a estos espacios comunes y del mismo modo como se llegan a estos, y se reafirman o contrastan.

Debe pensarse acerca de la toma de riesgos, de pensar en la tensión de las cuerdas y sus calibres, la calidad y marcas de las mismas, el invertir una suma mayor a la hora mandar a construir un instrumento

Reconozco es un ámbito algo insólito incluso tomando en cuenta las cuestiones económicas que pasan actualmente a nivel global, pero es un sincero llamado de comunión, a hacer conocer las averiguaciones y variaciones que cada uno de nosotros podemos estar realizando

### **Tradición y música colombiana**

Una de las posturas más marcadas en el entendimiento del instrumento para concertar una definición por parte de los entrevistados ha sido partir de cómo este se inscribe en sus repertorios. El ser parte de unas prácticas propias y comunes como lo son la interpretación de música andina colombiana, que lo convocan a un ejercicio de comprensión y aprehensión sobre la tradición, resulta en una correlación profunda con el desarrollo de estas expresiones humanas del territorio colombiano nombradas aires, géneros, golpes, que así mismo son entendidos en unas categorías o nomenclaturas como lo son pasillos, bambucos, guabinas, torbellinos entre otros. Es decir, el uno no se delimita sin el hecho interactivo del otro, compartiendo esta dinámica contextual y circunstancial que los instauran bajo una misma mirada.

No es gratuito que históricamente se haya encargado la Bandola Andina Colombiana de interpretar las músicas al interior del país. Hablar del instrumento es conversar con rigor acerca de la historia e identidad de nuestras manifestaciones sonoras, ya que uno constituye y se va edificando con el otro, no podría comprenderse sin platicar de ellas y su unión o hacer una relación de conjunto a las mismas, es así como, la música andina colombiana va intrínsecamente unida al instrumento.

La Bandola se construye identitariamente definiéndose a nivel socio cultural. No la constituyen a grosso modo las cuestiones técnicas u organológicas, ya que comparte mucho de estos rasgos con distintos instrumentos de plectro, sumando varias de las características de los mismos a la hora de la interpretación por el paso de la historia, esto con el fin de generar una mayores posibilidades en el ejercicio de la ejecución como parte de la universalización del instrumento. Aunque evidentemente su sonoridad tiene unos rasgos propios en cuanto a su proyección y acústica, esta se desarrolla bajo los contextos y formatos propios de la música andina, sujeto a sus necesidades y tendencias estéticas. Con esto se entiende que ha sido

utilizado como conductor social en su momento histórico específico, encaminado por su cultura a ámbitos puntuales que de un modo u otro repercuten y favorecieron al desarrollo y definición de su identidad.

### **Repertorios**

La mayor muestra histórica de lo que es y se ha entendido por un instrumento son la serie de músicas en las que se ha desenvuelto, experimentado y convocado, tomando como suyos varios fenómenos sonoros que lo suscriben bajo una tradición y un sitio de influencia específico. Es por esto mismo que se hace una aproximación a lo que podríamos entender por repertorios del instrumento comunes, originales y del cómo van cambiando y se experimenta en la adaptación y con esto la creación de unas nuevas y diversas propuestas.

**Original.** Podríamos comprender estos repertorios bajo 3 categorías que acercan este repertorio pensado y compuesto desde y para el instrumento, en este caso, la Bandola andina colombiana, con el fin de reconocer un punto de partida de lo propio y de aquí tender un nexo para hablar de aquellos que salen de estas lógicas, sus implicaciones y como esto se conecta con la construcción del concierto “De mariposas amarillas y cuervos negros”, producto del presente trabajo.

**Los escritos.** Son todos aquellos que en la idea original del compositor son concebidos para el instrumento. Estos abarcan desde la escritura de papeles en un conjunto de trio típico colombiano, estudiantina, duetos, hasta propuestas más contemporáneas como en el caso de la Bandola solista, la orquesta de Bandolas o distintos conjuntos experimentales como lo son Ensamble Tríptico o Ensamble Arsis, y así pasando por diversos formatos desde duetos con guitarra y piano como a piezas completas con orquesta de cuerdas, big band o banda sinfónica.

**Los idiomáticos.** Se entiende por los repertorios que pese a que en su escritura, o partitura no esté consignado el rol para la Bandola específicamente, por su construcción y facilidad armónica y melódica disponen de un lenguaje bandolístico, este entendido como el aprovechamiento coherente y artístico de las capacidades sonoras, técnicas y estéticas que dispone el instrumento en su realización del ejercicio musical. Ejemplos de este podemos encontrarlo en piezas como “El estilista” de Álvaro Romero, o...

**Los formativos.** Siendo esta quizá la categoría que más se difumina y puede entrar en discusión. Comprende aquellas obras que no están escritas de manera literal para el instrumento, ni cuentan con una facilidad o explotación particular de los recursos de la

Bandola, pero que por estar suscritos a la tradición y al ejercicio musical común de la maduración de los instrumentistas en su aprendizaje más clásico y de venido de su propia herencia, posibilitan el desarrollo del estilo, la musicalidad y entendimiento del instrumento, representando muchas veces un reto técnico.

Con todo este entramado, podemos entender que tenemos mucho repertorio para abarcar y formar, no obstante nunca será suficiente, no en una perspectiva de desprestigio al existente, si no con un miramiento propósito a la creación y desarrollo contante que nace de la interacción de los músicos y compositores con el instrumento y nuevas músicas. La juventud es muy proactiva y suele estar en constante investigación cuando sus influencias lo orillan a distintas y distintas maneras de ver, hacer y ser del instrumento. Es por esto que la generación de nuevas propuestas resulta permanente y algo muy grato para con el instrumento, dando paso a toda inquietud y a partir de esta, música para la Bandola y sus copartidarios en general.

### **Adaptación**

El sonido de la Bandola es uno que puede ser fácilmente adaptado a diversos géneros y estilos, sabiendo siempre resaltar de forma positiva. Desde un Huapango mexicano hasta el Gato chileno, cruzando por la música cubana, norte americana y europea. Aunque a menudo se le asocia con la música colombiana o incluso únicamente a la ejecutada con plectro, como con el caso de la mandolina, el bandolín brasileño o la bandurria española, es importante no limitar su capacidad de exploración y adaptación a otros instrumentos por fuera de este espectro, tales como el violín, la flauta, el clarinete, la guitarra entre muchos otros.

La Bandola tiene un espacio en el mundo académico, popular y universal. Por ello es importante por parte de los maestros preparar a los músicos para adquirir y trabajar sus habilidades en diferentes escenarios, formatos y estilos, para conseguir el dominio y solvencia en distintas búsquedas personales que cada uno en su exploración quiera seguir. Ya sea en una orquesta o en un cuarteto de Bandolas, la Bandola tiene la capacidad de comunicar emociones y narrativas a través del lenguaje musical independiente del género o formato al que se enfrente, cuenta con todas las capacidades para aportar y destacar.

Con esto de la adquisición de nuevos repertorios se concentra una disputa a la hora de lo interpretativo. Definitivamente se cuenta con toda la capacidad para la labor de tomar repertorios ajenos al instrumento como en una perspectiva pedagógica como de indagación personal, es totalmente posible hacerlos exequibles y funcionales. El problema yace en el “en cuanto a que”, siendo una dicotomía entre buscar la semejanza y replica de ciertas lógicas

interpretativas, mecánicas y sonoras del instrumento original del cual se toma la pieza, y la apropiación más cercana hacia la Bandola, tomando ciertos atrevimientos como cambios de tonalidad, fraseos y agregaciones técnicas del instrumento, para así tener una propuesta más bandolística. El estilo es algo que se mantiene en ambas propuestas, pero las tendencias del mismo se verán reflejadas en cuál de las dos se tome como postura al abordar la obra. Por esto mismo siempre está en cuestionamiento la integridad de la obra, de la mirada del compositor y las aspiraciones del intérprete.

Es incluso un reto pedagógico, ya que se deben tener bases acerca de respiración, arcos, intención y un gran etcétera, además de los conocimientos estilístico del tema a encarar por parte de los maestros para dar una mejor instrucción para su montaje. Esto sumado a los manejos técnicos del instrumento hacen de la adaptación de repertorio una tarea holística y enriquecedora para el intérprete. Es importante mantener en cuestión estas miradas para afrontar un nuevo repertorio fuera de las lógicas de lo original que ya con el camino recorrido en el instrumento es algo más dócil sencillo o natural. La escucha es algo evidente en cualquiera de estos ejercicios, pues a partir del conocimiento de como suena, y un análisis parcial o crítico nacido de esta escucha, se pueden impartir juicios de valor y dictaminar cuál de las dos vías es más favorable o plausible.

Es fundamental mantener una necesidad estética al interpretar estos repertorios en la Bandola, y estar dispuesto a tomar riesgos para lograr el sonido deseado. La fusión y entendimiento de diferentes estilos, géneros y formatos tanto de las músicas latinoamericanas, como las que comprenden el resto del globo, pueden resultar en nuevas habilidades y procesos estilísticos en la interpretación de la Bandola.

Asomándose al hablar de las dificultades de la adaptación, se encontró con los entrevistados una vía quizá más compleja pero de gran interés y que en su aplicación puede abrir una gran ventana de composiciones que aporten al repertorio de la Bandola andina. Se comprende que una de las alternativas que se debería tener a la hora de acercarse a un compositor, género o estilo de atracción, curiosidad y admiración por parte del intérprete, se podría optar por la creación de obras concebidas desde y para el instrumento cimentados en los razonamientos y tratos armónicos, melódicos y estilísticos de dicha influencia. Esto además de generar una nueva creación, da el reto al músico de comprender y asimilar una propuesta nueva para sus conocimientos, lo cual le dotará de una herramienta en su formación

musical de la que podrá hacer uso en posteriores ejercicios al tocar, arreglar, producir y elaborar distintas músicas a futuro.

En síntesis, el sonido de la Bandola es uno de exploración y adaptación constante, donde los intérpretes disponen de la capacidad y herramientas para tocar cualquier obra con la que osen o deseen intervenir con el instrumento, siempre y cuando mantengan su esencia bandolística y estética personal. La versatilidad de la Bandola permite tomar riesgos y crear nuevas habilidades a partir de la experiencia colectiva, de maestros, colegas y propias. Asumiendo distintos roles por fuera del melódico, experimentando con el acompañamiento, las sonoridades, técnicas extendidas, o cualquier otra propuesta que aporte tanto al grupo que en que se quiere incursionar como al instrumento en sí mismo.

Por todo ello se entiende la adaptación como la oportunidad de la Bandola para interpretar nuevas lógicas y retos técnicos, estilísticos y musicales en una búsqueda propia por un camino musical decidido por cada interprete. Tomando en cuenta tanto las estéticas preconcebidas por la formación de los repertorios tradicionales y originales, como todo los aportes y avances que son realizados día a día por los distintos agentes en el gremio tanto por bandolistas como compositores que colaboran y contribuyen para la consolidación constante de nuevo repertorio para el instrumento.

### **De lo que implica hoy en día ser bandolista**

Bajo las distintas perspectivas que se han conjuntado en las entrevistas y con toda la carga contextual como subjetiva que concierne a estas, se ha entablado una serie de reflexiones que buscan dar horizonte al propósito y hecho de ser “bandolista” en tiempos contemporáneos. Además se busca relacionar las distintas experiencias de los individuos tratando de encontrar unas exploraciones colectivas que den muestra de una tendencia, como de comportamientos singulares en el gremio y como estos interactúan y pueden formar un conjunto de propuestas y posibilidades con el instrumento para determinar una visualización del futuro que podríamos prever del futuro del instrumento.

En primer lugar se constituye como un oficio, una labor, es una ocupación que se ejerce de forma profesional, con o sin título. Existe un compromiso profundo con el interpretar al instrumento, lo cual conlleva a un deber con el pasado, presente y futuro del mismo, un conocimiento de sus desventuras y posibilidades a raíz de la experiencia personal o lo acogido en un aula frente a un maestro como mentor. Hay que tener una clara comprensión de lo que se tiene entre las manos, la historia y sus posibilidades para así ejercer de forma



correcta cualquier propuesta por más desquiciada y disímil que esta parezca. Bajo una meditación profunda de lo que por mérito propio se ha conseguido, creyendo en lo que uno a construido, estudiando y ampliando sus miradas, pero siempre con la certeza única y particular, como crítica, del sendero que de forma conjunta o individual se ha resuelto para participar y ser parte de lo que a la Bandola respecta. De lo contrario resultara vacío e incoherente, pues sin una veracidad que parta de uno y de lo que nos pueden enseñar nuestros pares, la comprensión de nuestros actos resulta huérfana de propósito. Sin estas reflexiones el rumbo de lo que se anhela resulta perdido e inconexo para quienes es de valor todo esfuerzo, pues somos un gremio, por más disparate que aparente, en la unión de todos los sacrificios y vigor es que podremos llevar a más instancias y espacios el instrumento.

El hacer del instrumento una vocación siempre presentara unos retos, tanto sociales por el dogma que de por si de halla en el estudiar artes, como personales por todo los obstáculos que se pueden ir presentando en el proceso de formación. No obstante el ejercicio de hacer de la Bandola algo del día a día, incluso como una extensión misma del cuerpo, aprehendiendo al mismo como una parte importante de nuestro desarrollo, nuestros sufrimientos y nuestras pasiones, comprende una asimilación del instrumento con disciplina. Es así como el ser bandolista conlleva una honda responsabilidad con la interpretación, su pulcritud y nimiedades bajo las premisas estipuladas de los géneros, formatos o piezas a interpretar. Hay que tocar mucho, saber conseguir la resistencia que de por si el instrumento exige y con esto una dedicación autodidacta para comprender los desafíos que pueda traer consigo diferentes piezas. Hacer del estudio algo constante y consiente, independiente del nivel del interprete y sus aspiraciones, desde la melodía más sencilla o los pasajes más complejos, se tiene que tener el carácter para contemplar la rigurosidad en toda interpretación con el instrumento, sin miramientos al escenario o el público, saber que todo toque es una acción importante y que aun en el desarrollo más temprano, en un ensayo como en un concierto, hay que denotar y saber incesantemente que ser bandolista es un compromiso con uno mismo.

La Bandola no tiene unas posibilidades laborales en primer lugar tan amplias como se podría visualizar en instrumentos más populares o de uso más frecuente como lo podría ser una guitarra, el bajo o un piano, y no son asuntos de versatilidad, pues el instrumento cuenta con estas capacidades, más bien es que su visibilidad se ve dentro de un espectro muy estrecho en su viabilidad. Es así como se denota una precariedad en los medios de adquisición económica, orillando a los instrumentistas a ámbitos habituales como la enseñanza y los

concursos, medios que si bien son nobles y parte de la practica musical, no convocan a todos de la misma forma ni necesariamente son parte de sus aspiraciones, como del mismo modo son insuficientes las plazas y la oferta para la cantidad de demanda que reciben estos espacios. De esto se construyen distintas alternativas como en la producción, los medios digitales, incursionando con otros instrumentos, dejando de lado muchas veces los deseos que se tenían con la Bandola en un primer lugar. Es muy joven la posibilidad de ser parte de instituciones que posibiliten la ejecución plenamente como un ejercicio con su debida remuneración, y aun con ello, es cuestionable las seguridades o estabilidad que estas ofrecen como para ser una subsistencia suficiente.

Por todo ello se entiende una dificultad amplia en el que hacer como bandolista para la adquisición de empleo. Esto ha llevado a la apertura de nuevas dinámicas e incursiones para permitir una vivencia del instrumento sin dejarlo de lado. Ya sea como arreglista, director, pedagogo o instrumentista, por más escasas que intenten parecer, son muchas las gestiones que se ejercen actualmente para ampliar por diferentes medios las posibilidades que existen, esfuerzo que de ante mano se agradece y por esto mismo se deben explorar y apoyar con más ímpetu todos estos esfuerzos pues mientras haya más alternativas el gremio crece y con esto las opciones para ser de forma sincera, creativa y comprometida un bandolista en tiempos modernos.

Se ha visto muchos procesos que comienzan en distintos espacios tales como en casas de la cultura, que por algún capricho o coincidencia del destino inscriben a jóvenes en un instrumento distinto al que era en un principio objeto de su deseo. Procesos que comienzan con el canto, el tiple, la guitarra, el violín, el requinto, el chelo y varios más, son interrumpidos por la necesidad, curiosidad o imposición por parte de un maestro, el ingreso a un grupo que hace menester el tocar el instrumento, o sucesos dispersos que de un modo u otro convocan y dan ese primer contacto, y gracias a este, y la magia cautivadora y cruel de la Bandola, enganchan y cautivan al sujeto a desarrollarse en el instrumento.

Desafortunadamente ese primer acercamiento se ve entorpecido por la usencia de un profesor conocedor enfáticamente en la Bandola Andina. Es queja de varios entrevistados el hecho de la carencia de maestros formados en el instrumento al comienzo de su proceso, suelen ser individuos que si bien tiene una idea superficial acerca del mismo, su oficio y maestría yace en otros apartados. Añadido a esto, otro flagelo que se encuentra es la falta de material, tanto al acceso como a la existencia, para la formación y entendimiento de los

principios técnicos de la Bandola a los cuales podrían acudir aquellos docentes que de un modo u otro se ven en la tarea de impartir el instrumento. Y aunque sería preferible la contratación de un licenciado especializado en este, en muchos proyectos educativos e instituciones es complicado, por no decir imposible a razón de presupuesto, políticas internas entre otras, lo cual lo hace vistas las circunstancias, una alternativa viable para las necesidades que presentan los jóvenes bandolistas y sus educando.

Ya se ha establecido que la Bandola se construye dentro de un contexto socio cultural específico, pero las implicaciones que tiene hoy en día es una discusión a lugar. Si bien se pueden dar reconocimientos y ejercicios de enseñanza por fuera de las músicas andinas colombianas, es imperativo construir el ejercicio del bandolista con estos repertorios, no por un patriotismo como bandera de protección o rescate, siendo premisas mandadas a recoger por el tiempo, más bien es una perspectiva de reconocimiento de la tradición y sus influencias, los referentes y agentes que llevaron hasta hoy en día a las posibilidades que compartimos y disponemos en la actualidad. Es por esto por lo que el ser bandolistas implica conocer la historia y el repertorio que formo a la misma, es escuchar y conocer mucha música, responder a estos papeles, interpretar e incluso aprender muchas melodías. Es poder navegar entre los repertorios nichos del instrumento con fluidez y solvencia. Honrar esta música por su valor innato y reconocer en la interpretación un peso de generaciones, que no es una carga si no una fuerza vital que impulsa nuestras búsquedas y deseos personales. No se deberían abandonar para la formación estos repertorios, pues su riqueza musical e idiomática permiten el entendimiento y acercamiento al instrumento de una forma concreta y certeza, siendo incluso el nombrado “tocar de oreja” debería restituirse como una práctica común.

Toda esta comprensión y aprehensión de saberes son los que debemos estar en la capacidad y disposición de transmitir, no solo a las futuras generaciones de bandolistas, sino a todo instrumento, maestro o individuo con la disposición y gusto por aprender tanto de las músicas como de la Bandola en sí misma. Con la intención de construir puentes de comunicación duraderos y solidos para generar un mayor reconocimiento, no por instancia de fama o prestigio, si no para hacer de la interpretación de nuestras músicas un hecho más concurrido y con el carácter, detalle y respeto que merecen. Construyendo así entre todos una identidad que aunque cambiante le concierne una esencia que prevalece.

La contemplación de la Bandola y su interpretación sin aquellos con los que constituyen los formatos que determinaron su práctica y sonoridad es una postura cuanto

menos incompleta. En su historia ha trabajado de la mano con agentes que comprenden los formatos llamados típicos, tales como el trío, el cuarteto y la orquesta, que en su planta cuentan con colegas que asumen y se reparten distintos roles, que si bien en un principio eran únicamente quienes acompañaban la Bandola que en sus inicios llevaba la melodía consigo, tras los tratamientos ejercidos por distintos maestros, arreglistas y compositores como Jesús Zapata, Diego Estrada, Fernando León, León Cardona, Fabian Forero y tantos otros. Esto se ha ido transformado para dar una riqueza interpretativa con texturas, colores y propuestas estéticas muy variadas.

Es así como se tiene que mencionar al Tiple y la Guitarra en un primer momento, confidentes en la construcción de la historia y sonoridad de la Bandola. Hermanos que de la mano han conformado un presente sólido y propositivo, que sin la ardua labor de los mismos al inscribirse de forma comprometida en la interpretación y exploración de nuestras músicas andinas colombianas y latinoamericanas, lo que hoy contemplamos como Bandola andina colombiana no sería el instrumento tan potente y repleto de oportunidades y capacidades que tenemos en la actualidad. De igual forma poco a poco se van vinculando otros instrumentos, de los cuales se podrían mencionar de forma particular el contrabajo, parte indiscutible de la estudiantina u orquesta típica, como de nuevas propuestas sonoras como las que proponen tríos que han demostrado una sonoridad singular y robusta como lo son Plenilunio o Palermo C.B.C, el cual nos introduce al otro individuo que se quiere resaltar. El cuatro, que con sus semejanzas y diferencias con el tiple ha compartido en distintos momentos y espacios con la Bandola, colocándolo como parte de aquellos cercanos que han hecho parte del camino del instrumento.

Con lo anterior dicho, también se puede conversar sobre un entendimiento muy cerrado con respecto a la función y posibilidades del instrumento por parte de una gran parte de los circuitos musicales, tanto académicos como informales. Si bien la tradición hace gran parte del bagaje y construcción del mismo, es común ver opiniones que centran la actividad a una música específica, delimitando por ignorancia o prejuicio el campo de acción de la Bandola, cosa desafortunada tanto para las músicas andinas que cargan con estos miramientos como para el instrumento en sí mismo.

Hay que generar conciencia de lo que tocamos, de acuerdo, pero también de toda la gama de posibilidades que permite el instrumento, zafándonos del paradigma del folclor y edificando una comunicación con otras instancias, instrumentos y agrupaciones, para hacer un

contacto en doble vía tanto con nuestras músicas como con todo lo que es capaz y ha demostrado el instrumento.

Como parte del paradigma del ser bandolista y tomando lo previamente escrito, la exploración es una esfera de influencias que convoca a todos en algún momento de nuestro ejercicio como instrumentistas. Es imperativo el darle rienda suelta a toda avidez que se vaya presentando, pues esta yace de una voluntad interna que funciona como motivador para diferentes procesos que con creatividad y estudio concluyen en proyectos que diversifican las miradas y formas de interpretar el instrumento. Tener muchas y variadas herramientas posibilita la expansión al área de desempeño, estas mismas herramientas se consiguen al transgredir lo estipulado, poniéndolo en duda y sujetando la posibilidad de realizar una antítesis que pueda fundamentar los miramientos que se desean cubrir. Con estas ideas dispersas, concertándolas y siguiendo el hilo a lo que estas incógnitas nos guían, se logra concebir un nuevo conocimiento que con los ajustes precisos hacen apertura de ventanas de oportunidad, las cuales jamás es impreciso conocer y hacer llegar sus resultados a todos los interesados en las mismas.

Es misión de los instrumentistas llevar a la Bandola a otros territorios, tanto músicas de otras tradiciones, como experimentaciones de fusión, pasando por la reestructuración de repertorios ya consolidados, hasta los campos más extraños que podría brindar esta idea de lo contemporáneo. Toda apuesta, por arriesgada o alejada que sea de lo ya trabajado, de cualquier manera es válida si se toma con rigor y escrúpulo.

Se debe pronunciar una voluntad por evolucionar los espacios y medios que abarca el instrumento, aprovechando lo que estos conceden y permiten, estar abierto a todo tipo de aprendizajes, comprendiendo que toda consecuencia va a ser un aporte. Hay que llevarla con la intención de ir transformando su quehacer. Con esto se tienen que aprehender distintas posibilidades de gestión, el saber abrir un nuevo espacio, el ofrecer el instrumento en nuevos escenarios como algo provechoso para ambas instancias, en las que puedan retroalimentarse, cosa que no es sencilla, puesto que sería ingenuo pensar que la totalidad del público pueda verse cercano o reflejado en lo propuesto. Pero en esta apertura de entornos, además de salir del nicho común, posibilita el nexo con nuevos parámetros y formas de entendimiento de las músicas.

El hacer agrupaciones con formatos innovadores o poco explorados es una parteaguas para el desarrollo del lenguaje del instrumento. El aportar diversidad bajo distintos conjuntos

es un camino muy fructífero, que presenta siempre un reto técnico y expresivo distinto a los que se enfrentaría con configuraciones instrumentales habituales, lo que hace de esta práctica algo didáctico y educativo. Posibilitando muchas veces una consolidación de mayor proyección un establecimiento de un sonido propio y un lenguaje único y exclusivo que se consigue al adentrarse a estas estructuras musicales ajenas. Es aventurar el instrumento a otros estadios fuera del lugar común, haciendo factible el interiorizar nuevas sonoridades e idiomáticas de interés.

Por otro lado, teniendo en cuenta las dinámicas socio culturales que postulan los tiempos modernos, el performance, la puesta escénica, todo lo que concierne a la hora de la interpretación por fuera de lo musical, es algo que se incorpora cada vez más en las diferentes propuestas que van brotando en la modernidad, ya no solo la vestimenta que va variando, constituyendo distintos simbolismos y estéticas que pertenecen al grupo o interprete, y se desean resaltar o exponer, bajo una tela de misterio o mascara, o para una proximidad e intimidad con el espectador. Sino proponiendo escenografías completas, una interdisciplinaridad con otras artes como la escénica, la literaria o la pictórica. Como lo postulado por Jenny Alba (2016), en su trabajo para maestría en interpretación con *Pulsando el ama*, que instaura todo un discurso multi artístico relatando parte de la historia del instrumento y con esto consolidando una propuesta musical con miradas más amplias a únicamente el ejercicio de las notas.

Todo esto es parte del desarrollo artístico del ser, del como nosotros cambiamos junto al instrumento, es un examen profundo a lo que nuestras pasiones nos conducen y como el seguirles con ímpetu y seriedad puede encaminarnos a desafíos que en su desenlace cruel y bondadoso nos dotan de nuevas experiencias que irán formando nuestro propio carácter y criterio musical para los distintos ámbitos en que decidamos desenvolvernos, tanto en lo interpretativo, como compositivo.

Si algo caracteriza las distintas expresiones andinas, nacionales y latinoamericanas contemporáneas, es este espíritu inventivo, una curiosidad innata que consume el quehacer de sus músicos. Es de resaltar este aspecto pues es algo que distingue a los bandolistas siendo esto un motor de mucho de los ejercicios que expanden la comprensión uso y desarrollo del instrumento en diferentes espacios y momentos. Algo en lo que concuerdan varios agentes del gremio y no se podía dejar sin cabida en el presente documento.

Por esta misma curiosidad e interés en diferentes músicas y entornos sonoros, la creación ha sido una labor que ha captado la atención de varios personajes influyentes de la Bandola andina, siendo este un enfoque que cada vez tiene más cabida dentro del paradigma bandolístico. Personajes como Diego Saboya, William Posada, Fabian Forero, Iván Poveda, Paulo Triviño, Gabriel Chaparro, entre muchísimos más maestros sobresalientes en la interpretación del instrumento en la actualidad, han aportado de forma distinta y valiosa al repertorio, explorando desde lo solista, los duetos, el trio y cuarteto típico, la orquesta típica o de cámara hasta formatos más experimentales. Siendo una clara señal que estas búsquedas personales cada vez se están concretando más en la creación y no solo en la adaptación o reinterpretación de material original.

Pueda que los compositores tengan en parte una responsabilidad con nosotros, pero es imprescindible el convocarles, comisionar obras, dar una explicación extensa y certera de los funcionamientos y capacidades sonoras como técnicas del instrumento, propender nexos que permitan una retroalimentación correcta y amplia, mantenerse en contacto, mostrarles las interpretaciones e incluso intervenciones que se les hacen a sus piezas y las razones de las mismas, todo esto con su debido respeto para concebir un ejercicio productivo y que habrá puertas para futuras colaboraciones o aportes por parte de ambos.

Se tiene que escribir, y también dejar un registro fidedigno, grabar, consignar en la partitura las piezas y compartir esta música construyendo canales de difusión para que su acceso sea más práctico. Siendo esta última una deficiencia y reclamo por varios individuos en la recolección de las posturas acerca del repertorio para el instrumento. Con esto también se deja en vista la necesidad de más editoriales y la facilidad para hacer uso de estas para la publicación constante del nuevo material que se está realizando, que si es en muchos casos puede ser algo complicado el pago por parte de los estudiantes por las obras, es una práctica que se tiene que comenzar a hacer más usual, ya que el ser compositor es una profesión que merece todo el mérito y retribución.

Aparte de la creación y expansión de los lugares en el cual se puede movilizar el instrumento, la construcción es otra área de intereses y permanente búsqueda. Tendiendo una generación de constructores dispuesto a la investigación e indagación de disímiles formas y maneras para la construcción. Toman un papel fundamental en el desarrollo del instrumento, pues es a esto a quienes se encarga la artesanía tan intrincada que supone la realización de un

instrumento musical, aún más teniendo en cuenta las enrevesada tarea que implica el hacer una Bandola por su tensión y la resistencia de la que debe disponer.

Con esto en mente, las propuestas electroacústicas por los distintos bandolistas han venido en aumento, reto que se suma para la lutería. Junto a la experimentación con distintas formas de amplificación con micrófonos de variados tipos, la proyección del instrumento es algo que se ha venido trabajando y resolviendo progresivamente, llegando a ser aún más detallado dependiendo de las necesidades de cada individuo o agrupación. Lo cual nos trae la innovación de los pedales, que intervienen en menor o mayor medida la sonoridad del instrumento, asunto que toma más complejidad con invenciones como la Bandola eléctrica, la cual podríamos decir que ha sido la más abandonada o hecha de lado en lo que ha convocado en las exploraciones actuales.

Habiendo hablado de las intervenciones al instrumento, teniendo en cuenta esta dilatación de propuestas y perspectivas, como también dando lugar a aquellos entes cercanos al instrumento, es justo conversar acerca de la familia de bandolas. Esto es un estudio que ha venido desde tiempos de Diego Estrada y Fernando León, acercándose a una similitud de tesitura y posibilidad como la tendría el cuarteto clásico de arcos, o el cuarteto de clarinetes, buscando con una gran familia tímbrica. Aquellas búsquedas encontraron rumbo y fuerza con los análisis, indagación y revisión del maestro Manuel Bernal, quien junto a la familia Paredes consolidaron los 3 instrumentos que hoy en día hacen parte de forma más o menos frecuente de la interpretación de la Bandola en ciertos formatos como la estudiantina, el cuarteto de bandolas y su expresión más amplia y propositiva, como lo sería la orquesta de bandolas. Cabe la claridad que existen otras dos morfologías de las que se hablara pero se trataran por fuera de las cuatro principales por asuntos más adelante expuestos.

***Bandola piccolo.*** Siendo esta la única que actualmente se encuentra en desuso, se afinaría una cuarta arriba de la Bandola tradicional, Buscando asumir un registro más agudo con mayor facilidad.

***Bandola soprano.*** Aquella de más tradición, uso y exploración. Afinada desde un F#2 hasta un C6 o C#6, es de quien se ha tratado la casi totalidad proyecto y en quien más se ha construido repertorio a través de su historia. La voz más alta de la familia de bandolas en uso.

***Bandola alto.*** También llamada Bandola tenor, es afinada una cuarta por debajo de la Bandola soprano. Ha sido la que más cabida a encontrado aparte de la Bandola tradicional,



siendo explorada e implementada en estudiantinas y usada en varias versiones para dueto desde tiempos del maestro Diego Estrada.

***Bandola bajo.*** Es la más grave dentro del cuarteto de bandolas. Su afinación es igual a la de la bandola alto, solo que una octava abajo, teniendo como particularidad, su sexto y quinto orden compuesto por una sola cuerda.

***Bandola contrabajo.*** Comprende la Bandola con el registro más bajo, compartiendo su afinación con la del contrabajo. Actualmente existen únicamente dos ejemplares en todo el país, y la única que es usada con concurrencia es la que se encuentra dentro de la plantilla de la orquesta de bandolas.

Evidentemente es una mención muy superficial, pues si bien son aportes importantes para el desarrollo de todo el espectro de la Bandola, es mérito para un trabajo posterior su profundización y estudio más profundo para los tiempos contemporáneos. No obstante es menester consignar su existencia y la necesidad que debe tener su implementación y exploración, ya que en varios de los entrevistados se vio tanto un interés como un preocupación por estos instrumentos, incluyendo la necesidad de hacer un uso más amplio del formato de cuarteto de bandolas, consigna que dejó en el investigador unas dudas compositivas importantes que en su ejercicio creativo hará solvencia más adelante con su debido tiempo e investigación.

No se ha de terminar este apartado sin platicar acerca de la Orquesta Colombiana de Bandolas, proyecto clave que de la mano del maestro Fabian Forero ha llevado a espacios de exploración e incursión importantes para la Bandola y su familia. Tomando repertorios tradicionales, como de tradición europea, en versiones que visibilizan el gran carácter y ventana de posibilidades que está en su sonoridad contiene. Con esto, y trayendo a colación posturas antes expuestas, también se le tiene que atribuir exploraciones con distintas artes como con la danza, tendiendo en su historia performance con danza contemporánea por dar un ejemplo. El valorar esta propuesta es imperativo para la actualidad y futuro del instrumento, y sabiendo y siendo parte de la actual grabación de lo realizado por esta gran agrupación, con ánimos celebro la existencia, perpetuidad y sacrificios de este proyecto junto a un cariño particular por cada uno de los integrantes que hacen y han hecho parte de este gran esfuerzo, siendo muestra fidedigna de la construcción en conjunto de la identidad y exploración de la Bandola andina colombiana.

Apartándonos un poco de lo ya dicho, y ahondando en una idea menester en esto que se intenta fundamentar como “el ser bandolista”, se suscita la postura de varios maestros que más allá del ser bandolistas, conciben el hecho ontológico como el de ser un músico. Postura que busca una apertura por fuera del instrumento, que algunos toman por disgustos con el mismo debido a sus dificultades laborales y educativas, y otros por una perspectiva más holística, siendo incluso una propuesta el comenzar a pensar el estudio en los distintos pregrados como una enfocada a los instrumentos de plectro, ya sea los tradicionales como el requinto tiple, mandolina y la bandola llanera, o con la ya mencionada familia de bandolas, abriendo las posibilidades para los instrumentistas de abarcar un mayor número de lenguajes y técnicas que puedan funcionar para una universalización o posterior estudio en el extranjero.

Pero fuera de la reestructuración del plan de estudios que es a lugar su discusión con opiniones a favor y en contra, este miramiento del ser músicos, llama la atención para comprender el estudio musical en distintos pilares que componen el hecho artístico de hacer música. Invitando así a trabajos más allá de los ya mencionados como la composición o la arreglística, promoviendo profundizar en distintos ámbitos que comprenden y circundan la música en general, la investigación, la etnomusicológica, la musicología, la teoría, la historia y muchos más ejercicios que el entendernos como músicos pueden prevenir de ese yerro de únicamente formarse como instrumentista.

Para ir finalizando, se debe entender el hecho de la interpretación de la Bandola como uno de goce y disfrute, es conseguir alguien que se divierte. Siendo una mirada compartida tanto por bandolistas como compositores entrevistados, y respaldada por las posturas consignadas en *Homo ludens* (Huizinga 1968), esta función social y cultural del juego permea nuestra actividad artística con profundidad, pues el arte si de algo está hecho es de azares y juegos. Juegos con las texturas, los colores, el movimiento, lo cómico, la imagen y el sonido. Jugamos con el mundo y lo que nos presenta, con nuestras emociones y como repercuten en nosotros y aquellos que se ven reflejados en nuestra obra. El ser artista, el ser músico y en énfasis, el ser bandolista es un acto de juego constante, consiente, meditado e introspección, tratado y estudiado. Un juego con toda la seriedad de cualquier ciencia, que no lo hace menos, si no en cambio le suma un valor humano inconmensurable. Es así una invitación a tomarnos muy en serio este juego del que somos todos partícipes, espectadores y actores.

La Bandola es un medio, un vehículo que traslada una emocionalidad inmensa. Lleva inscrito una historia personal fuerte, de antepasados y porvenires caóticos y amplios, con lo

que interactúan distintos sentimientos e introspecciones, en el que se desempeñan dichas voces como catalizador de eventos, sucesos y sentimientos. Es la forma en que los bandolistas tenemos para desahogar al mundo y a nosotros mismos en un conocimiento franco y humilde de quien es uno y que desea con el instrumento. Es así como conocer su instrumento es una forma de reconocerse así mismo en medio de esta necesidad profundamente humana por expresar y ser.

Por todo esto, se determina que el ser bandolista es una decisión, que comprende una responsabilidad tanto con la tradición como la vanguardia. Un deber de instancias hasta metafísicas con uno y su entorno, el contexto y todo lo que nos rodea, uno que repercute en amigos, ancestros y maestros. Más que un reto, es un destino, es algo que nace de uno, con pasión, dedicación, tomando con ímpetu esta elección de vida. Puede parecer difícil pero dentro de

Tomando las palabras del maestro Roberto Martínez escritas en *Arte y ejecución de la bandola andina* (Forero 2007), y estás siendo la primer definición que conocería y me marcaría a mí y mis rumbos, búsquedas y pensamientos con respecto a la Bandola andina Colombiana, concluyo que el ser bandolista es estar comprometido, sometido y enamorado de un instrumento exigente, desagradecido y maravilloso hasta el masoquismo.

### ***El carácter y estilo de los Géneros Latinoamericanos***

Con el fin de encontrar varios puntos de vista con base a la experiencia y practica de la composición e interpretación de distintos géneros latinoamericanos se convocaron a una serie de músicos relevantes en los ámbitos de la ejecución y creación musical relevantes tanto en el proceso de formación del investigador como para la escena artística de la ciudad. Estos brindaron diferentes perspectivas con respecto a lo que denota la sonoridad de las músicas populares latinoamericanas que fungieron como materia prima para las disertaciones y concertaciones del proyecto.

Los entrevistados que participaron fueron:

<b><i>Compositores e interpretes</i></b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Gabriel Chaparro</li><li>2. Sebas Martínez</li><li>3. Paulo Triviño</li><li>4. Daniel Saboya</li><li>5. Marlon Centanaro</li><li>6. Julián Ferreira</li><li>7. Oscar Santafé</li><li>8. Diego Bahamon</li><li>9. Manuel Bernal</li></ol>
--	---

### **Contextos y época de influencia, el nacionalismo y el romanticismo**

Los contextos socioculturales de las músicas que eran comunes en los siglos XVII y XVIII connotan estéticas mentales e intelectuales, que de la mano de la presencia y construcción de lo popular que se había venido cultivando desde los tiempos de la colonia, crearon en conjunto los códigos semánticos y de significancia que repercutirían en la formación de expresiones propias del nacionalismo y el romanticismo de cada país, los cuales comprenderían factores que influirían en el desarrollo de una sonoridad Latinoamericana, vista en primer lugar como un ejercicio individual en cada nación.

El nacionalismo en Latinoamérica se caracterizó por la búsqueda de una identidad propia por la defensa de los valores culturales y la soberanía de los países de la región. Los artistas de la época, en especial músicos y escritores, se inspiraron en los mitos y leyendas de la cultura popular como también en su historia, que en su juventud como civilización les permitía de un modo u otro hacer presencia ante el mundo. Todo lo construido desde antaño por pueblos más urbanos o campesinos, que en un principio serian relegados, gracias a estas prácticas y nuevos enfoques de pensamientos y producción artística e intelectual, se fueron apropiando y mezclando más con los espacios académicos o formales, haciendo un ejercicio prematuro de autoetnografía y adaptación, lo que llevaría al reconocimiento, estudio y

desarrollo de la música y las artes folclóricas y posteriormente populares. Expresiones que aunque se mantendrían en su nicho, proliferarían a más espacios y escenarios por exploración y reconocimiento de los personajes más representativos de las mimas.

El romanticismo, por su parte, se centró en la expresión de las emociones y los sentimientos individuales, fenómenos que por las situaciones socioculturales de conflicto, disputas políticas y la pluralidad de manifestaciones sociales, repercutirían de forma consciente o inconsciente en los compositores, escritores y pintores de la época. En Latinoamérica particularmente esta corriente artística se fusionaría con el nacionalismo. Los agentes que interactuaron con el románticos explorarían temas como el amor, la muerte, la naturaleza y la libertad, estimulando su acto creativo con la historia y la cultura de sus países para crear obras que expresaran la identidad nacional y la lucha por la libertad.

### **Geografía y cultura a través de esta**

Uno de los elementos clave que define la sonoridad latinoamericana son los espacios geográficos en los que se desarrolla, revisando ciertas generalidades en cuanto a estos se deja un esbozo de cuáles son los más relevantes y el cómo estos han influido en el hacer música para sus pobladores.

***La cordillera.*** Situada en gran parte del continente sur americano, conecta a los pueblos y culturas de la región principalmente andina, ha influido en la forma en que se piensan y sienten. Además, sus expresiones artísticas se ven estrechamente vinculada con las concepciones cosmogónicas de la Pachamama, la Madre Tierra, y se refleja en las distintas formas en que los pueblos indígenas han concebido y producido su música.

***Las costas.*** Siendo una zona en la que tanto el clima como la infraestructura vegetal y urbana son bastante distintivas a las del resto, afecta directamente en las vivencias y maneras de actuar de sus pobladores. Teniendo en su música una marcada influencia africana, gracias a que en su superficie se alojó gran parte de esta población por las similitudes con sus añoradas tierras, se llevaron a cabo unos entendimientos diferenciadores especialmente en lo respecta al uso de ritmos y percusión, hecho que haría predominante la invitación a la danza o el baile, componente característico en sus formas y maneras de hacer música, pues este sería un lugar común en gran parte de las expresiones, nuevamente por esa conexión con lo corporal, herencia nuevamente de las culturas negras, y que prevalecería hasta tiempos actuales.

***El campo.*** Lo campesino siempre ha traído consigo unos entendimientos de costumbres y tradición en lo que converge en la comunidad rural. En muchas regiones, la

música era una parte integral de la vida cotidiana en el campo, y se tocaba y cantaba en festividades, ceremonias, misas, festivales y otras ocasiones especiales de índole religioso, mezclándose con lo pagano, lo aborígen de por sí la labor y esfuerzo que el trabajo con la tierra y el mismo campo exige. Suele tener un carácter más rústico y sencillo que la música urbana, y a menudo utiliza instrumentos que por azar ingresaron en la comunidad, teniendo expresiones variopintas con violines, armónicas, guitarras, acordeones, entre otros. Todo esto con un entendimiento más humilde, sin pretensiones en su elaboración artística, haciéndose así en su expresión más auténtica, una música hecha por el pueblo y para el pueblo.

***Las llanuras.*** Aunque estas expresiones podrían ser entendidas dentro de lo rural o campesino, el gran bagaje y aportes que ha tenido, como su singularidad, permite extender el diálogo acerca de esta. Teniendo un origen dado desde los cantos de vaquería, en su manera de tratar el lenguaje y sus dialectos particulares, con sus fonemas, sus acentuaciones y entonaciones hacen que el ritmo, la cadencia y el tono de su voz al hablar les dote de un estilo único que repercute indudablemente en su manera de hacer música. Consistiendo en una vasta región de América del Sur que se extiende a través de Venezuela y Colombia, ha tenido una gran influencia en el desarrollo de la música popular. Se reconoce por el uso de instrumentos como el arpa, el cuatro, la bandola llanera, el bajo y los capachos, cosa que ya les determina en una estética con la cual se puede identificar con rapidez a esta zona concreta. Además, cantándose en un estilo distintivo, por el color de voz que en la región yace, suma formas responsoriales como el denominado "contrapunteo" que permiten otras formas de desarrollo social y musical, suscribiéndose aún más en la cultura de esta área. A menudo se relatan historias sobre la vida y las costumbres de sus habitantes, sus enfrentamientos con espantos o el mismo diablo, su inconformidad política o asuntos más cercanos como el desamor y el trabajo en los llanos, habla con intimidad de lo que acontece en los llanos y por esto se constituye como un elemento clave de la identidad cultural llanera.

***La ciudad.*** La urbe y sus calles son otro ambiente que genera unas ideas musicales distintas, que conectan más con realidades ciudadanas, algo apartado a lo estipulado en diferentes espacios ya tratados, pues su sistema de creencias no es determinante con sus expresiones culturales, ya que no se tiene un sujeto de culto o de conexión profunda con el que se identifique la población en un total o general, es más un ambiente empírico, mucho más politizado e inmerso en discusiones de orden más tribal, con ciertos sectores culturales determinados que por distintas circunstancias se ven cercanos a otros individuos con los que comparten unos entendimientos y formas de existencia que confluyen en filosofías de vida y

actuar particulares, lo que hace la cultura en las grandes, medianas y pequeñas metrópolis un fenómeno muy segmentado. Es aquí donde más se encuentra esta interinfluencia gracias a la concentración de personas de diferentes orígenes étnicos y culturales, que en compañía de fenómenos como la globalización o los distintos desarrollo tecnológicos, crean un espacio de constante bombardeo de nuevas informaciones que aportan o se enfrentan a lo estructurado en estos espacios. Todo esto promueve esta fragmentación de manifestaciones artística y del mismo modo, permite su comunicación y dialogo permitiendo la fusión de estilos musicales que culminan en la creación de nuevos géneros, como lo sería el caso del bossa nova o la salsa.

Todos estos espacios son evidentemente sectorizados, pues los fenómenos de entendimiento y manifestación musical no se ven de la misma forma influenciados por estos espacios, o inclusive la interacción de los mismos espacios en su nexos crean nuevos nichos que difunden y exploran el arte de formas disimiles. No obstante es una parte importante de la formación de toda música, por lo que se consigna brevemente para hallar distintos dónde en los que interactúa, ejecuta, escucha y se hace nuestras músicas.

### **Instrumentos, así como vibra nuestra sangre**

Aunque muchas de las herramientas expresivas que se han mantenido hasta los tiempos actuales son reinterpretaciones y adaptaciones de los objetos culturales traídos por Europa y África como igualmente los originados en los pueblos aborígenes, es imperativo comprender que la confluencia de estos territorios en los sujetos sur y centro americano son los que han dado luz a los diferentes instrumentos que encontramos en estas tierras. Sería complejo dar un análisis profundo que explore la evolución morfológica y cultural que han llevado cada uno, por lo mismo el objeto de este apartado es acercar más una mirada general de cómo se han constituido y las implicaciones de ello.

En su inmensa mayoría estos instrumentos son de viento o cuerda, y con esto ya de por sí se puede generar una discusión del porque son de vientos madera y cuerdas pulsadas. En cuanto al primero la interacción con los materiales disponibles puede ser una alternativa objetiva, aunque la formación y los métodos para la forja de instrumentales de metal eran complejos o desconocidos para las culturas, el uso de boquillas o acercamientos a estas, se han visto con el uso de cuernos o caracolas, que por medio la vibración de los labios permitían una proyección sonora amplificada por estos artefactos, no obstante no tendrían un desarrollo tan amplio por parte de estos pueblos. En las sociedades mesoamericanas también

se veían instrumentos que por medio de un cilindro o tubo y una serie de orificio en el mismo, al implementar una corriente de aire por medio de la boca generaban una columna de aire que con estos agujeros se buscaba cambiar la longitud del aire vibrante y con esto se determinaba la altura de la nota. Esto se ve reflejado en instrumentos tales como prefacios de la quena, hechos con materiales como hueso, barro, cerámica, caña o en sí, madera. Por las facilidades de su materia prima, estos se proliferaron y encontraron espacios de desarrollo muy amplios, que con la llegada de los españoles, portugueses y franceses algunos tendrían dificultades para permanecer, pero sería en ciertos espacios de resistencia, mayoritariamente indígena, los cuales perpetuarían su conocimiento, estudio o práctica. Estando estos tan suscritos en su cultura y ritualidad sería algo que a partir de la herencia y su tradición se mantendría junto a sus culturas, lo cual con la apertura al mundo exterior de las mismas se llevarían consigo su música y poblarían con su manifiesto sonoro a donde quiera que las circunstancias los llevarasen.

Por el otro franco, las cuerdas pulsadas yacen sus orígenes netamente a la llegada de Europa, con laudes y guitarras que la servidumbre por distintos hechos tomaría y reformaría como suyos, en una especie de manutención y conservación a sus ritos y costumbres desde otras formas y con otros objetos. Invadidos no solo geográficamente, si no en su pensamiento, mezclando distintas creencias y cosmovisiones, se haría una transformación de todas estas ideas e interacciones para reformular su mirada con conceptos como el más allá, sus deidades, la muerte, la vida, su papel en el mundo, con el otro y consigo mismos. Por esto mismo, hechos como el mantener el entrastado en estas reconstrucciones morfológicas de instrumentos, como el abandono o invisibilización en las practicas populares de los instrumentos de arco, por carencia del acceso o la dificultad para obtenerlos, denotan ya una influencia de la música europea, pues el ceñir la creación y ejecución de estas muestras artísticas bajo los parámetros de la afinación preconcebida en el viejo mundo dan vista de los fuertes nexos que desde tiempo atrás tenemos con el antiguo continente.

A partir de experimentaciones fruto de la necesidad o curiosidad de los músicos e intérpretes de los precedentes siglos, se construyeron muchos instrumentos de cuerda pulsada que se verían inscritos en la tradición y construcción de la identidad de varias músicas populares latinoamericanas. Estos tendrían su propagación inclusive por fuera de su nación de origen, como en el caso del charango que se puede encontrar desde Chile hasta México, siendo parte de las costumbres de diferentes fenómenos sonoros. Otros instrumentos a resaltar brevemente serían el cuatro venezolano y puertorriqueño, el laúd cubano, la jarana, el



bandolín, la vihuela, el guitarrón mexicano, uruguayo y chileno, la viola el bajo quinto, el tres, el Bordonua, la bandola llanera, la bandola centra, la bandola oriental, la bandola guayanesa, el requinto colombiano, argentino, peruano, venezolano y mexicano, el cavaquinho, la viola caipira, el tiple colombiano, y por último, el meollo del presente trabajo, la Bandola andina colombiana.

Los instrumentos utilizados en la música latinoamericana tienen una tímbrica única y una calidad armónica que los distingue. Esta sonoridad ha sido construida por medio de distintas transformaciones que competen tanto a la música, como a los contextos sociales y circunstancias culturales que los suscriben, llegando a formar una idea del “como debe sonar” y el “cómo se debe tocar” a partir de unos entendimientos de estilos y tradición que con el paso del tiempo se han ido rompiendo y replanteando, como lo sería en el caso del Tango que se conforma y entienden de diversas formas con la guardia vieja, la guardia nueva y expresiones más contemporáneas y en su momento rechazadas como lo serían la propuesta revolucionaria de Astor Piazzolla, modificarían las formas de entender e interpretar el Tango.

Por lo mismo, si bien hacen parte importante, cual venas, del fenómeno de la sonoridad latinoamericana, no son el único concepto que define a estas músicas, lo cual hace apertura de otros puntos a tratar para esbozar la conceptualización de como sonamos los latinos.

### **Formatos, de la compañía que nos hace quienes pretendemos ser**

Conservando lo dialogado sobre los instrumentos autóctonos del territorio latinoamericano, los medios en que se conjunta para el ejercicio musical son otro aspecto fundamental de distinción para estas músicas populares. El carácter y personalidad de cada música se compone de construcciones sociales, culturales y sobre todo circunstanciales, y esto repercute en sus conjuntos, el cómo incorporan lo que tiene a mano y generan una expresión artística para reflejar o tratar lo que en sus adentro habita, para darle voz a sus vivencias y con esto a su pueblo que les escucha y se reconocen en ellos. En muchos momentos la consolidación de formatos se fue dando por una suerte de encuentro de distintos instrumentistas que buscaban fines similares, lo cual los hizo variar en sus primeras épocas, y bajo la experimentación y gusto de cada uno de estos permitió que se decantaran por formaciones más específicas que dictaminarían antecedentes y con esto una herencia o camino el cual continuar por las próximas generaciones interesados por los mismos. Su formalización más estandarizada como en el caso de las ruedas de choros o el trío típico se

irían dando gracias a búsquedas estéticas particulares y la libertad como posibilidad de contar tanto con los músicos como con los propios palos para la interacción concreta de los mismos. Con esto el sonido de estas músicas tomarían aspectos puntuales, dado por los instrumentos utilizados, pero en su mayoría, por el intercambio cooperación y compartir de todo el instrumental, tomando incluso instituciones como la orquesta de tango en su plantilla la casi totalidad de instrumento ajenos al territorio como lo sería con instrumentos europeos como el violín y el piano.

Sumando todas estas texturas y colores que aportarían los distintos agentes musicales en arreglos y composiciones pensadas en estos formatos específicos, la música se comprendería dentro de un molde que si bien no era atadura, fungió de caldo de cultivo para todas las expresiones y literatura creada en la concepción de un timbre y manejo musical concreto para el desarrollo de una historia y tradición en estas músicas que de un modo u otro repercutiría en intérpretes, instrumentos y compositores. Haciéndose de un público, de gentes sensibles a su discurso y sumándose a ellos de algún modo más o menos activo al convertirse en representante de una cultura, una actualidad o vivencia histórica, reflejada en su sonido y letras.

### **Intérpretes, ancestros y referentes**

Bajo las figuras que consolidan la distintas historias de los popular latinoamericano encontramos diferentes agentes que atendiendo a la pasión y su ejercicio musical se inscribieron en las distintas músicas, y a partir de su obra sembraron varias formas y tratos específicos como estilísticos, que con el paso del tiempo construyeron un amplio entendimiento sobre el cómo se hacían ciertas músicas, dando fe de este hecho cultural propio como lo serían un género o aire y dándoles una connotación de realidad con los espacios de difusión y aprendizaje. Tras su réplica y adaptación, como formación de escuelas, se adjudicaron sin percibirlo de primera mano a la tarea de formalizar una tradición, que con sus distintas propuestas y transformaciones formarían un extenso paradigma sonoro el cual llamamos hoy en día géneros latinoamericanos. Todos estos individuos con su mirada particular y esfuerzo conjunto, tras distintas épocas, harían con la interpretación, la composición y la arreglística una definición de identidad a la que se sumarían más personas con intereses y experimentaciones nuevas, consolidándose y manteniéndose aun en la actualidad.

### **Puentes sonoros, del mundo que escuchamos y nos escucha**

El resultado de nuestra sonoridad actual es un producto de todas las confluencias culturales, que incluyen los aportes de esclavos africanos, la rica diversidad de las culturas indígenas y la presencia europea en la región, que a lo largo del tiempo se han visto comprometidas y compartidas con otras manifestaciones artísticas por fuera de sus naciones de origen y desarrollo, con lo que se han sumado otras estéticas y elementos que han enriquecido aún más la sonoridad latinoamericana, puesto que el fenómeno de la globalización ha permeado en todas estas instituciones culturales.

Gracias a esto podemos hablar de distintos puntos de conexión en los que hechos como la fusión ha participado de manera progresiva en una mirada más universal para nuestras músicas. También la adaptación de repertorio ajeno, con todas las miradas que ya se han tratado anteriormente en el documento, ha fungido como recipiente para esta apertura de pensamiento y concertación con otros ambientes musicales. Géneros como el latín jazz y el bossa nova o compositores como Terig Tucci, son muestras de esta interacción que se ha venido gestando de diversas formas, que nos comprometen y contactan con otras maneras de entender y hacer música, lo que nos abre las puertas a la exploración y diversificación en el fortalecimiento de nuestra propia apuesta musical.

### **Lo rítmico, melódico, armónico y melómano**

Además de los instrumentos, sus formatos y los intérpretes como compositores de los mismos, la sonoridad de la música latinoamericana se ve marcada por sus tratamientos musicales más teóricos en su generalidad. En su mestizaje se confluyen variadas inspiraciones y tratos con los cuales se ha dado dispersos usos a los elementos de los que se disponía para esta creación cultural en determinados momentos de su historia.

Como abre bocas podemos partir de los usos rítmicos que diferencian y se ven ampliamente usados en varias expresiones de las distintas regiones del continente gracias mayormente a nuestra herencia africana. Las rítmicas de 3/4 y 6/8 son características distintivas de la música latinoamericana, su enfrentamiento del tres contra dos halla una gran cabida en diferentes músicas en géneros y subgéneros que hacen de una hermandad a distintas expresiones sonoras. Por otra parte la creación y utilización de claves o patrones rítmicos como en el caso del son cubano o la milonga son muy aplicados en el entendimiento e interpretación de estas músicas, pues a partir de estos podemos encontrar el sentido o sabor de

las mismas, y con ello lo que en estos se propone, desde las figuras que caben en un compás, hasta su manejo más característico o estético, según corresponda.

En lo melódico podemos encontrar varios manejos, con lo que incluso lo vocal e instrumental parten caminos diferentes, lo que es concerniente a aspectos lingüísticos individuales de cada espacio, ya no solo entre países, si no departamentos, regiones y otras células sociales que con su contexto cultural e histórico han abarcado cadencias y formas de comunicación muy particulares que repercuten en la forma hablar, cantar y tocar, lo que hace de su música algo completamente diferente. No obstante encontramos algunos puntos comunes que atienden a un símil expresivo en la construcción melódica. Las sincopas internas o externas al compás son un hecho ineludible y singular, presente en gran parte del espectro sonoro latinoamericano, y parte también de este juego entre el 3/4 y el 6/8, en los cuales a partir de su fraseo muchas veces para oídos fuera de la tradición es confuso y da pie a errores de transcripción o ejecución.

Para dialogar de lo armónico hay que tener en cuenta los recursos y conocimientos con los que se contaba en la formación inicial de las músicas, pues al contar con instrumentos que incluso en su afinación era complejo ponerse de acuerdo, en un primer momento de la tradición, rayando con lo folclórico podemos observar armonías mucho más sencillas y sobrias, que cumplían con el acometido musical que se pretendía, e incluso facilitaban el ejercicio de la composición y el acompañamiento. Con el paso del tiempo y bajo experimentación y juego con los instrumentos se expandieron las posibilidades de esta, y junto a la influencia de otras músicas extranjeras al territorio, se llevaron a cabo otros tratos armónicos que buscaban diversificar las posibilidades sonoras de estas músicas. Es así como el bossa nova de Ton Jobim, el bambuco de León Cardona y el tango vanguardista de Piazzolla entre otros, comprenden un uso más extenso de la armonía, con agregaciones y disposiciones distintas a las comunes, pues en su desarrollo estilístico y entendimiento del lenguaje, hicieron uso de estas herramientas en pro de la música, para proponer distintas atmósferas sonoras y texturas que daban nuevos rumbos para estas músicas y su desarrollo, lo que las hace imperativas en su interpretación y parte fundamental de las piezas, ya que no se encuentran como un ejercicio de rearmonización, si no una concepción original propia con estos nuevos entendimientos que denota unas lógicas novedosas y exclusivas. Aunque sean prestamos de otras músicas en su mayoría, su trato y uso específico en estos géneros, con la rigurosidad que corresponden han permitido hacer suyos estos elementos.

Es de resaltar que cada país latinoamericano tiene un carácter sonoro propio, definido por los distintos elementos culturales y sociales que lo conforman. Asuntos como las letras en la música vocal, el cómo abordan las temáticas vivenciales comunes a todo lo que repercute y afecta al ser humano en general, son en cada espacio cuanto menos diferentes, teniendo unos alguna forma más picara, otros trascendental, romántica, sencilla o una mezcla de muchas otras formas de abordar las emociones que nos acontecen a diario. Casos como Argentina, en que su música es más narrativa, mientras que Colombia se inscribe en construcciones más entendidas con el verso, son muestras de ello. También hay puntos históricos que nos separan como naciones, revoluciones, dictaduras y conflicto sociales internos. Sin embargo hay puntos de encuentro entre pensamientos y formas concretas de abarcar su música.

### **Circuitos sonoros**

Tomando los acercamientos que hizo al tema Samuel Bedoya Sánchez, explicados y extendidos por el maestro Santafé en nuestra entrevista, pues la consigna de los mismos en algún documento o consulta directa con este se vio frustrada por su fallecimiento; podemos encontrar la concepción de lo que el denominaba “circuitos musicales”, con los cuales buscaba esta proximidad y puntos de contacto con las distintas músicas latinoamericanas.

En su investigación dio con un punto clave que concebiría el entendimiento de un patrón o célula rítmica como base primaria de todas estas expresiones, siendo a partir de ellas la construcción por cada cultura de una manifestación propia con la misma con otras consideraciones impuestas por su contexto, instrumentos, formatos, compositores, arreglistas e intérpretes. Asuntos como la marinera peruana, el tango argentino, la danza colombiana, los boleros mexicanos, como varios más, de hallan en una misma lógica rítmica, que a partir de las ideas y concepciones de cada región, tratan de forma diferente, en asuntos como lo melódico, los tempos, los

Es así como podemos entender esta polisemia musical en el hecho histórico y circunstancial de un suceso rítmico compartido por los distintos países, que en su devenir particular es llamado, entendido, traducido y desarrollado de forma diferente por cada uno de estos, atendiendo a perspectivas connotadas por su experiencia singular y propia.

Por ende las identidades latinoamericanas de estos circuitos musicales, y en general en su cultura, se encuentran en los puntos que podemos generar contacto y un compartir de entendimientos de diferentes saberes continentales, unidos ya sea por un espacio geográfico o

vivencial, ya que fuera de estas instancias se encuentran aquellas identidades que son más de un orden regional específico.

### **¿Qué es entonces nuestra música popular latinoamericana?**

En resumen, la sonoridad latinoamericana es una expresión de la rica diversidad cultural y geográfica de la región. Desde la cordillera hasta la selva amazónica, la música ha sido moldeada por una amplia variedad de influencias culturales, y se refleja en los instrumentos, las melodías, las lógicas de las formas y las rítmicas. Es pues única y representa el arraigo del hombre con la tierra y los sentimientos que se generan en la región bajo distintos eventos culturales, sociales y cotidianos.

Por esto pienso que no es sensato ni posible plasmar todo lo que caracteriza las músicas populares latinoamericanas en un escrito o una partitura, puesto que esto va más allá de la misma, los acentos, la cadencias, el sabor, las significancias, el dolor, el espíritu, el alma misma de estas es algo en pleno que son estrictamente de lo sensorial y empírico. Quizá la poesía podría disponer en palabras de cercanía a lo que ocurre y define cada género, pero mis capacidades literarias por el momento hacen esto una tarea algo ingenua.

Me atrevería a decir entonces que la música popular latinoamericana es la constante conversación cultural y social que pone en contacto manifestaciones de la tradición y la actualidad y conforma espacios de representación de esta identidad, poniendo en manos de distintos agentes una sonoridad que en su historia se construyó a través de sus instrumentos, formatos y referentes, que comprendiendo los puntos comunes e individuales de cada uno de ellos halla un hecho cultural que se va transformando y dejando huella en sus pueblos, calles escenarios, conflictos, experiencias, victorias, derrotas, vivencias, y en especial, en nosotros mismos.

### ***La Composición, de su inspiración y la crueldad de la página en blanco***

Haciendo uso de lo discutido en las entrevistas con compositores acerca del acto creativo, la obra y sus interpretaciones, y con base en la recopilación y análisis de estas, se presenta una perspectiva sobre los procesos llevados a cabo para realizar una pieza musical. Asimismo, se presentarán una serie de ideas y reflexiones que surgen a raíz de la producción artística, y cómo esta influye en su desarrollo, concepción y culminación, determinando eventos emocionales, racionales y abstractos que dan una visión amplia del hacer música.

#### **Artículos y herramientas, certezas y dudas**

La creación, la artística, y en este caso, la musical, requiere de distintos elementos que a las necesidades y búsquedas del compositor le puedan servir de insumo y material para plasmar su visión con total precisión. Es importante tener una buena base teórica e histórica para entender la música con profundidad y poder entender desde el deseo el producto al que se quiere llegar. Pudiendo comenzar con premisas como el transmitir una sensación, dar un mensaje, un manifiesto o concretar alguna comisión o encargo. Es el cómo, el cuándo y por qué o quién realizamos la obra lo que compromete directamente los utensilios de los que dispondremos para abarcar las necesidades que se nos plantea o nosotros nos definimos para hacer la obra.

A menudo comienza con un motivo o idea que funciona como motor para el desarrollo de la pieza, en una única sesión con la intención de concretarla lo antes posible o fragmentado el hecho en distintos espacios, dándole tiempo de que envejezca y madure, sin pretensiones o afán alguno, todo dependiendo de las razones que llevan al compositor al hecho de la escritura, si es una epifanía, un encargo, para un concurso o inclusive un menester de orden pedagógico, puede o no esperar la obra, ya este sabrá como lo maneja. El músico debe ser meticuloso en su proceso creativo y resistente a las dificultades que puedan surgir.

Con esto entendido, el funcionamiento de las distintas herramientas compositivas que utilizemos deben estar a la orden de la música, en un primer lugar, como también en función de los músicos. Por consecuencia se debe hacer evidente el manejo de niveles interpretativos en los papeles de cada instrumento, el conocimiento preciso de lo que se puede o no tocar de forma sencilla en estos y como abordamos retos técnicos de velocidad o expresividad, esto junto a una claridad muy a lugar en todo lo que a lo escritural concierne, para hacer tanto sencillo el ensayo, como el estudio y entendimiento de todo lo que con la partitura respecta.

El uso de armonías, contrapunto, duplicaciones, texturas, colores, técnicas y todo el mar de recursos que se puedan abarcar desde un solista, hasta con grandes agrupaciones debe ser cuidadosamente estudiado e ingresado en la obra de forma integral natural y orgánica para el concepto o búsqueda de esta. Es una mala practica el reiterar en usos abusivos e inoficiosos de procesos compositivos complejos, pues esto no brinda perse a la obra de un valor mayor, mas bien el uso inteligente, e incluso sutil de los mismos, sabiendo que en sí, con la menor cantidad de recursos a disposición se pueden elaborar piezas de extrema belleza, por lo que concretar una idea musical siempre tiene que coincidir con la posibilidad de nuestro entendimiento y control.

Lo mas importante de una obra es el gusto personal, pero este tiene que estar respaldado de un estudio y criterio bien formado en la música que se anhela abordar o crear, pues pasajes que en un primer lugar podamos coincidir como interesantes o buenos de por sí, pueden verse bajo la lupa deficientes y con cierta torpeza manejado. Para lograr esta crítica constructiva sobre nuestra propia obra es importante preguntarse y cuestionar constantemente lo que está sucediendo en el momento y estar abiertos a los sucesos y objetos extra musicales, como imágenes o literatura, los cuales enriquecen el hecho artístico. Conocer un contexto, tanto de las músicas, como de a quién y para que se escribe, comprender con amplitud las posibilidades de los instrumentos, interpretes y capacidades sonoras del conjunto o agrupación, tanto sus características sonoras como aquellas con las que podemos explorar y concretar sonoridades disimiles que permitan búsquedas tanto personales como novedosas.

### **Constancia, oficio y de la malinterpretada seriedad**

La composición es un ejercicio permanente que combina lo técnico y lo sensible, buscando manipular y desarrollar un discurso entre las músicas que llaman la atención del autor y aquellas que ya maneja o domina, enriqueciendo su biblioteca sonora, contrastando y explorando diferentes referentes, intercambiándolos y manejando una pluralidad de enfoques, estéticas y propuestas, hasta llegar, quizá, a una capacidad de mimetizarse en géneros completamente disimiles, todo en pro de la música y la autoexploración, atendiendo al reto de conocer nuevas manifestaciones ajenas a un lugar común, apostando por trocar la perspectiva de “no me gusta”; por una más curiosa y retadora como lo seria “no lo entiendo”.

Es aquí en una constante creación en la que se van hallando patrones, formas, recursos y miramientos estéticos que coinciden la estética personal con el gusto del publico o los grupos que se acercan a escuchar e interpretan la música. Con lo que su estudio continuo



implica la creación e investigación regular en varios puntos contrastantes, desde aspectos técnicos hasta estilísticos, expresivos y conceptuales, en los que siempre se irán aprendiendo distintos métodos de abordar una obra, por gusto, forma, tradición, vanguardia o experimentación y de este modo ir forjando un criterio propio de lo deseado.

Por esto mismo la composición debe ser tomada como una labor igual de exigente que cualquier otra ruta de las artes, siendo demandante como con los instrumentistas o directores, ya que al ser abordada con la responsabilidad y juicio de la que esta es menester, se comprende su ardua lucha y esfuerzo por concretar una mirada propositiva, interesante y distinta para aportar a todo el circuito musical que pueda de ella tomar y aprovechar sus frutos.

### **Ronda que ronda, el juego y su humanidad desenfadada**

Es necesario tener la música en la cabeza y comprometerse con el placer y el disfrute que evoca. Si bien es importante y fundamental el ser un muy buen interprete y toda labor está completamente ligada con el escrutinio como musico, no se puede hacer de lado ese sentido humano y emocional que nos trajo en un primer lugar a nuestra labor, y se encuentra en cada una de las personas que en menor o mayor medida interceptamos y afectamos con nuestro quehacer. Es por esto mismo que el sentido lúdico y de juego que representa varios ejercicios en la practica musical son fundamentales, en su enseñanza, en su práctica, inclusive en el escenario. El saber jugar nos conecta con la inocencia desenfada que hace del arte una expresión genuina, sin tapujos de egos, necesidad o imposición, y le dota de esta profundidad que suelen tener las simples cosas.

### **Avanzando cuando improvisando ando**

. La improvisación es un punto de partida muy experimentado por los instrumentistas, las epifanías que nacen de ejercicios técnicos, con escalas, armonías e incluso el montaje de una obra aporta en muchas vías, al igual que el ser capaz de generar y construir variaciones para la música escrita. Con esta herramienta existen muchas más posibilidades a la disposición del interprete, del compositor y del musico en general, teniendo un contacto directo con lo anterior relatado con respecto al juego y concretando en el estudio certero de esto, las posibilidades de entender los distintos géneros y estilos deseados por fuera de los estándares y melodías de su tradición.

### **Autodescubrimiento, introspección, voces, sombras y sinceridad**

La composición es un acto de detalle profundo de lo que entendemos con respecto a nuestra propuesta, de observar nuestra deficiencias y virtudes personales y artísticas, y ponerlas en función de una obra que siempre con algún tipo de dificultad vera la luz. La sinceridad con nuestros anhelos, posibilidades y herramientas nos lleva a un rincón de capacidades que resulta inmenso si con ingenio y estudio sabemos aplicarlos, pero es en esta introspección profunda sobre nuestro que hacer, el sentido de nuestra vida y su repercusión, donde se encuentra la mayor potencia de nuestro arte. Es aquí donde pese a todas las disyuntivas que pudieran encontrarse, la música nos halla, y nosotros en ella, generando un dialogo que se retroalimenta y va fundamentando de mejor forma nuestras aspiraciones musicales, humanas, sociales y personales.

### **Abismo y perdida**

Que detestable que es la página en blanco, ese absurdo de tener que estar sentado durante horas sin la más mínima idea útil para el acometido que se ha propuesto el musico.

Mas adelante en el apartado de autoobservación coincido con una perspectiva que pueda dar luces para comprender y llevar de mejor manera este complejo que a todos en su momento nos invade, sin embargo es de destacar que la composición es un acto que exige mucho tiempo, de espera, dedicación e introspección, el tiempo se torna increíblemente relativo, y el no localizarnos en lo que deseamos escribir y conseguir es un espacio común al que con su frustración y soledad hemos de irnos acostumbrando, pues es en estos momentos estériles en los que se encuentra el desafío de la creación, pues no siempre se cuenta con una musa inseparable, ni con el orden o diciplina de las ideas que permitan la culminación de todo el entramado que se encuentra fragmentado en ocasiones frente a nosotros, donde sentimos y hasta sabemos o creemos saber que se hallan las respuestas de lo que deseamos crear.

### **De quien se hace contra nosotros**

La obra nos define hasta ciertas instancias, es esta quien se lleva fragmentos de nuestra alma, tiempo y esfuerzo, y nosotros le brindamos estos insumos en una búsqueda de trascendencia e identificación con lo que es fruto de nuestro trabajo. Es así como ella toma vuelo y retorna de distintas formas hacia nosotros, vestida de felicitación, critica, ataque, homenaje o dolor.

Esta siempre será producto del momento especifico por el que vive el autor, teniendo una carga contextual importante a la hora de su comprensión y desarrollo, por lo que poco a

poco con el paso de los años se ira desligando cada vez más de quien fuera su padre, para hacerse independiente de los significados que alguna vez la convocaron, haciéndose parte de todas las historias que tras su nacimiento fue siendo participe. Conteniendo entonces una pluralidad de interpretaciones y espacios en los que habita sin idea si quiera de su autor, llevándose incluso el nombre del mismo, pues esta deja de pertenecer de uno para convertirse en algo de todos.

No obstante podemos aquí advertir una postura algo arriesgada dentro de lo dialogado en el presente trabajo, pues apartándonos de distintas perspectivas, e inspirado y guiado por Daniel García Lozano a quien por su prosa le debo tanto, quiero dejar consignado que la obra debe ser un mecanismo de olvido, en función de deshacerse de nosotros mismos, en la búsqueda de hallar en todos los errores, miedos, perfecciones, inspiraciones, intuiciones, meollos, problemáticas y demás instancias que afectan y condenan a la obra, una forma de liberación al hecho de cumplir a una sociedad, o trascender con la obra. Sabiendo que categorías como la calidad son cruciales si es de su gusto y exigencia los mismos, pero se tiene que tratar con cierto grado de insatisfacción, de sinceridad con lo que uno es y no puede alcanzar, pues la obra de un modo u otro nace para y por si misma en el más humano y honesto caso de concepción, dotándola de imperfección y poesía, que es en este momento mi anhelo y decisión.

### **Para pintarse de los mismos tonos: homenaje, referentes y estilo**

La apropiación de un estilo compositivo, interpretativo y arreglístico suelen ser una mirada constante en el andar común musical. Es fundamental el hacernos conscientes de que estamos constantemente permeados por muchas influencias y referentes que en un actuar descuidado o lucido de los mismos, se hallan inscritos en nuestra manera de escuchar, hacer e interpretar la música, y mucho más a la hora de componer.

Por esto mismo el saber hacerse de referentes acordes a nuestras aspiraciones y el poder tener la capacidad de ir modulándolos, contrastarlos y cambiarlos en un aprendizaje constante que no ancle a una única estética o propuesta nuestra búsqueda personal, resulta imprescindible, pues el mimetizarse en distintos géneros y autores es un gran insumo para lograr una voz propia y particular.

El estilo es algo que es complicado de entender, adquirir y analizar, pero son fundamentales una serie de herramientas que pueden dar un indicio sensato para el manejo de nuevos repertorios, la consolidación de una propuesta con base a estos recursos usados y

manejados por maestros y su experiencia, y con esto, la solidificación de una mirada estética propia que se ve nutrida por estos. Dando una guía rápida según lo conversado con los maestros e investigado en la distinta literatura podríamos organizarlos de la siguiente manera:

- I. Escuchar: Siendo un paso fundamental para todo este estudio, se debe tomar primeramente con un cierto aire de pasividad, sin pretensiones musicales que no sean concernientes al goce, pues es aquí donde deberíamos revisar al detalle de nuestro gusto, si deseamos entender y adquirir las herramientas y formas que tiene el autor o interprete de hacer o tocar la música que en ese momento nos convoca. Con lo mismo, es por este medio que debemos ir descifrando aquello que nos fascina, y a posteriori, tras tomar la decisión de seguir adelante con la tarea, comenzar a hacer más críticos con lo que escuchamos.
- II. Investigar: Teniendo en cuenta que la música tiene un contexto socio cultural muchísimas veces importante para la concepción de cualquier obra, es muy valioso la investigación de estos eventos, espacios y razones por las que su autor u obra tuvieron que pasar para ser lo que llega a nosotros. En varias ocasiones esta búsqueda nos brindara mas luces con respecto a lo que buscamos y donde encontrarlo.
- III. Replicar: Afilando poco a poco más la escucha, es con el instrumento que tenemos que aplicar lo que hallamos en la oreja, para acercarnos al resultado que deseamos, tomando la mayor cantidad de sutilezas que seamos capaces de abordar, ya sean articulaciones, fraseos, agregaciones, entre muchas otras.
- IV. Transcribir: A partir de esto, podemos analizar de forma concreta los usos armónicos, melódicos y rítmicos que son implementados.
- V. Análisis: Con una mirada crítica, se hallan patrones, lugares comunes y novedosos que trae la propuesta perse, inclusive, comparándola con otros autores o interpretaciones.
- VI. Inventar: Desde la improvisación más arriesgada hasta la variación más minúscula, aquí podemos ir revisando que permite y no seguir funcionando bajo los mismos términos musicales que deseamos comprender y aplicar.
- VII. Experimentar: Ya es el hecho de una propuesta escrita o estructurada gracias a los resultados del análisis de todas las fases previas, dejando distintos planos o ejercicios que se irán acercando cada vez más a la estética esperada.

- VIII. Concretar: Concebir una obra nueva que tenga la personalidad y características encontradas en todo el proceso de apropiación, la cual podamos llevar a discusión y escucha de colegas que puedan dar observaciones acerca de lo obtenido

### **Escribo, luego existo**

Definirse como compositor es una introspección perpetua para la transmisión de un mensaje propio, tomando su proceso y resultado como la forma última con la que conseguir lo que deseamos, llámese reconocimiento, prestigio, expresión o divertimento. Pero aquí se hallan varios obstáculos en lo que creemos entender con nuestros anhelos, pues es un sesgo cognitivo el imaginar que conseguir este título nos lleve a estar por fuera completamente del espectro conocido para ser relevantes con un manejo puntual y singular de la armonía, la melodía o la forma. Contrastando la originalidad y la innovación en todo momento, debemos subestimar a las mismas, pues es solo en la constancia y en el entendimiento de todas estas instancias intelectuales y espirituales que llevamos a cabo en duda sobre cada uno de nosotros, la que nos permite ir encontrándonos en cada una de las piezas que decidimos dejar al mundo, concediendo una ruta natural a toda invención, que se zafe de pretensiones y comience a hablar de lo que somos y no somos, transformándose en un manifiesto de nuestra cultura, historia, pensamientos y emociones. Nota a nota, escribiendo lo que nos concierne como importante, curioso y bello transmitir.

### **El dubitativo poder transformador del arte**

El arte puede traer consigo transformaciones a una sociedad, a los distintos sujetos que a raíz de las circunstancias se ven inmersos en ella. El solo hecho de mi existencia y la de este proyecto es evidente muestra de ello, pues gracias a todas las manifestaciones de las que he sido permeado es que he llegado hasta estos puntos de concertación y desarrollo musical, con decir que mis padres se conocieron en un grupo de teatro, se reafirma anecdóticamente las maneras en que algo aparentemente estéril para la vida moderna sigue conteniendo una potencia vital irremediable. La evidencia de como transforma el arte se ve en distintos rincones, unos más insospechados que otros, pero su bondad es la que es preciso dejar en duda para mí en estos momentos.

El acto creativo convoca todo lo que yace dentro de nosotros, demonios y conflictos como certezas y virtudes, que cuando el autor es honesto consigo mismo y con lo que aporta de su interior al exterior es en donde se pueden observar todos los contrastes que encuentran

puntos en común que hacen de toda expresión un reflejo de lo que hay en un medio en el que influyen distintos sujetos y presiones o motivaciones, y como todos estos resultan de muchas formas perjudiciales y gratos para el mismo.

Conoceremos muchos algún caso en el que la adicción llevo a un compañero artista a la miseria, que dentro de esta vida bohemia y de rasgos hedonistas de la mano del exceso se afecto más de una vida, y aun con el arte como bandera, no era propósito alguno el recomponer su vida para lo que entendemos en común como sano o deseable. En otras circunstancias también puede seros cercana esa sensación de vacío e insatisfacción que trae la labor, desde la absurda competencia con otros, hasta estrellarnos con la insuficiencia de parte de nuestros esfuerzos para hacer algo por el mundo, el cambiarlo o hacerlo algo “mejor”, presentándose en un mundo tan caótico distintos enfrentamientos emocionales que no hallan resolución.

¿Qué importancia podría tener “De mariposas amarillas y cuervos negros” si no abala ninguna lucha social, si no se enfrenta a alguna injusticia o flagelo social?, quizá somos muy condescendientes con la desgracia global, sabiéndola dejar a un lado de nuestras necesidades y preocupaciones.

Con esto anexamos una preocupación que no busca ser un simulacro de altruismo o empatía vacío y sin fundamento, mas bien es una invitación a pensar en el otro, pues es aquí donde verdaderamente esta la transformación con nuestro hacer. Somos importantes como individuos, y el dejarnos por delante de muchos modos se justifican con lo voraz y violento que es el mundo a niveles generales, una manera de rescatarse dentro de tantas nauseas y malestar, pero no vale la pena guardar en el mundo un solo lugar tranquilo, no se salven ahora, ni nunca, es cobarde, es insensato e inhumano.

El arte transforma muchas vidas para bien y para mal, pues con ella se traen emociones completamente sublimes que en su clímax son totalmente inefables, como aquellas que compartimos con un palo y un escenario repleto de personas o ausencias. La vida del artista trae muchos acarreos y el como interactuamos con nuestros cercanos y con quien ni tenemos idea que afectamos es algo que en varios momentos no tendremos ni siquiera presente, pero es en esa apuesta por creer en el porvenir, el futuro, la bondad, el dolor o el malestar, donde nuestra función en el mundo se halla inscrita. Vale la pena quebrarse, si es así que una melodía lo dictamina, pues transformar el mundo comienza por transformar nuestro

interior, que no es tierno y dulce todo el tiempo, pues apesta a nostalgia y rencores, o se difumina y pierde sentido o sabor en melancolía y añoranza.

Todo es valido en el arte, debe serlo, y su influencia lo es del mismo modo, tanto con la permanencia de un estatus quo que representa la tradición, como el rompimiento de paradigmas y rebeldía que debería significar la vanguardia. Los valores con los que nos construimos serán aquellos que lleven en sus venas nuestra obra, hay que ser coherentes e insensatos, ingeniosos y torpes, pero sobre todo, honestos con lo que decidimos ser y hacer con nuestro arte, pues de este se tejerán otras vidas e historias, que sí, acompañaremos, guiaremos y transformaremos, y es en esta honestidad donde estará lo real y genuino de lo que hagamos en otros, pues no importa que implicaciones morales o éticas representen nuestros manifiestos, si no lo sincero que de nosotros ofrecemos ingenuamente al mundo.

### **¿Y entonces? ¿Qué es ser compositor?**

Compositor no es quien escribe una obra, ni quien se quema las pestañas leyendo textos de composición, orquestación y arreglos, pues estos solo son medios con los que se alimenta el artista. Ser compositor implica un sentido de propiedad sobre su obra, es quien ha logrado descifrar dentro de él las formas y métodos con los que quiere transmitir su voz a través de su música, permitiéndose despellejar parte de su intimidad para hacer de todos algo tan suyo como lo es la música que escribe. Por esto, podemos entender la labor del compositor como aquel sujeto sensible que sabe y reconoce en sus tratamientos armónicos, melódicos y rítmicos, y que por medio de los géneros y estilos que son de su estética concernientes, halla la manera de crear obras que trasciendan su persona y transmita más allá de lo que un primer momento consigue y permite a estas obras gozar de una libertad en manos y oídos de intérpretes y públicos en los que en su contacto con esta música, hallen algo más allá que los haga partícipes de la misma, que les represente de forma literal y simbólica mucho más y permita que la obra sea de otra forma también de ellos.

Ser compositor es ser honesto con uno mismo y poner a disposición de esta honestidad a todo aquel que su obra le brinde una manera de encontrarse.

### ***Autoetnografía, dispositivo de investigación artística.***

La autoetnografía es una estrategia de investigación que implica describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender aspectos de la cultura, junto a los fenómenos o eventos a los que pertenece o en los que participa. Aunque comparte algunos rasgos con la autobiografía, la autoetnografía se diferencia en que su principal cometido es conectar lo personal con lo cultural. En la autoetnografía, la información puede centrarse en el sujeto, en su interacción con otras personas y en su interacción con objetos materiales o culturales. La autoetnografía ha generado discusión sobre la necesidad de distinguir conceptualmente la recolección de datos y la escritura final del trabajo de investigación, así como sobre la necesidad de someter los datos autoetnográficos a un análisis posterior para generar conocimiento conceptualizado y procesado (López-Cano, 2014).

Tomando unas categorías determinadas para contemplar una senda que articule todas las áreas cognitivas y emocionales que se ve necesarias abordar para la comprensión del trabajo creativo realizado. Se pretende asumir una ruta bajo el modelo autoetnográfico, articulándolo y modificando algunos de sus aspectos propuestos para lograr una recolección, observación, análisis y reflexión sobre los fenómenos y sucesos artísticos que del desarrollo del trabajo compositivo del concierto “De mariposas amarillas y cuervos negros” se desprenden.

Con lo anterior dicho se trabajará bajo dos tendencias para el tratamiento autoetnográfico en este trabajo, las cuales serán:

### ***Autoetnografía analítica.***

La autoetnografía tiene un papel crítico cuando su objetivo es analizar y examinar las acciones realizadas con un enfoque crítico, identificando sus limitaciones, problemas y defectos tanto en lo técnico como en lo creativo y artístico. Su propósito es descubrir nuevas y distintas formas de crear, y argumentar acerca de las limitaciones de las formas convencionales de creación. A través de las estrategias habituales de la autoetnografía utilizadas en antropología y ciencias sociales, se pueden proponer diversas tareas autoetnográficas que se pueden aplicar en la investigación artística

### ***Autoetnografía Crítica.***

La autoetnografía se vuelve analítica cuando se enfoca en reflexionar sobre las acciones registradas. Su objetivo es ir más allá de la simple recopilación de información para



profundizar en la actividad documentada, obtener nuevas ideas, reflexionar sobre ellas y crear conocimiento a partir de esa reflexión.

### ***Autoinventario.***

El autoinventario es una herramienta utilizada en la investigación cualitativa que permite al investigador explorar y reflexionar sobre aspectos relevantes de su vida y experiencia en relación con el tema de estudio. A diferencia de la cronología, que organiza los hechos en una línea temporal, el autoinventario temático organiza los elementos en categorías y subcategorías para poder analizarlos de manera más profunda. Además, el autoinventario también tiene una función evaluadora, ya que permite al investigador examinar cada aspecto, categoría y subcategoría para comprender cómo han influido en su vida y en su relación con el tema de estudio.

Implica recordar hechos, personas, objetos y relaciones significativas para el tema que se está investigando, organizándolos temáticamente y evaluándolos de forma crítica. Por ende se han escogido 3 caminos narrativos que comprenden una representación del inicio, nudo y desenlace alrededor del desarrollo, entendimiento y composición de la obra. Estas se denominaron “Indecisión”, “Contra nosotros mismos” y “El otro”, tratadas más adelante en el desarrollo autoetnográfico.

### ***Autobservación.***

Todo el entramado autoetnográfico no solo implica recordar el pasado, sino también examinar lo que hacemos en el presente. En este proceso, la autobservación desempeña un papel crucial, similar a la observación participante utilizada en los métodos de investigación cualitativos, pero enfocada en el sujeto que está realizando la observación.

Para el registro de lo observado, se utilizará la estrategia de registro por acción, con el cual tomaremos actos concretos que iremos analizando en sí mismo para generar un conocimiento a través de la reflexión, interpretación e inclusive intervención de ellos. La misma será seccionada para sistematizarlo de una forma más puntual del siguiente modo:

- i. Acción artística.
- ii. Descripción de la tarea.
- iii. Resultado técnico.
- iv. Resultado musical.
- v. Observaciones.
- vi. Pensamientos asociados a la acción.
- vii. Emociones asociadas a la acción.

Gracias a estos 7 puntos podemos abordar de una forma correctamente metodológica algunas acciones concretas que en su transversalidad acaparan distintos momentos del acto creativo concernientes a la composición del concierto, la comprensión de los géneros populares latinoamericanos tratados, el uso de distintos colores y texturas orquestales junto a los tratos y usos específicos de la Bandola Andina como solista.

## **Desarrollo Autoetnográfico**

### ***Autoinventario, inicio nudo y desenlace***

Los siguientes 3 relatos son un tipo de conversación íntima que circunda cada uno alrededor de objetos artísticos como lo son un filme, un cuento y un poema en prosa, y un suceso en específico que me tocó experimentar. Representan una parte importante de la definición y entendimiento de las causas, adversidades e impactos que ha tenido el desarrollo del trabajo en mi persona. La exposición de estos funge tanto como catalizador, como introspección para hacer menos difusa la relevancia que pueda tener la presente investigación y creación artística para la población musical a la cual va dirigida. Todo a partir de mis pensamientos y emociones personales al respecto.

El primer texto aborda por más absurdo que parezca la experiencia reveladora que tuve con la película *The Batman*, dirigida por Matt Reeves y basada en el personaje homónimo creado por Bob Kane y Bill Finger para DC Comics. Además del hecho que implica mi fanatismo por el personaje y los comics, fue en síntesis la conclusión poética a la que llega tras toda la travesía el personaje, suceso definitorio tanto para el protagonista, como para un humilde espectador, cosa que me marcaría a mí y al sentido de ser del concierto.

El segundo texto toma como punto de partida la sustentación de anteproyecto, aquel encuentro con mi descontento, esa caricia con la derrota y todas esas viejas y desgastadas emociones de las que nace el nudo que problematizó la composición y mi existir en ese entonces.

El tercer texto rememora y se inspira en uno de los grandes maestros de la literatura argentina, Borges, el cual por medio de un cuento, *El otro*, y un poema, *Borges y yo*, desata una tormenta de sensaciones que aun hoy hacen hincapié en la duda de mi identidad, que llega totalmente a lugar en mis pretensiones por hacerme al título de compositor, y del mismo modo resuelve y me acompaña en un desenlace melancólico, pero anhelo sincero, que desampara mis titubeos y permite divisar una luz al final de este túnel oscuro y sin creerlo, no tan solitario, el mío, y el de todos aquellos que precisen sensato comprenderme, leer y sobre todo, escuchar lo que tengo por decir.

### **Indecisión, venganza y a la esperanza que conlleva**

Me hallaba conversando una noche tras uno de tantos ensayos del 2021 con quien actualmente es mi mejor amigo, Brayan Ruiz, o Brayitan, como le suelo decirle sin reparo de los presentes o las circunstancias. De entre tanto que comprendía el temario de nuestras pláticas de ese y

aun entonces, el que hacer de mi trabajo de grado se encontraba muy presente en esos momentos, pues veía muy difusa mis aspiraciones con este, quería algo importante, distinto, con la premisa de concretar algo con lo que solo yo podría terminar mi azar universitario, con la vanidad e ingenuidad insólitas que esa afirmación cargaba. Inspirado en parte por el concierto de grado que en esas instancias tenía que estar preparando mi interlocutor, de un momento a otro me vino a la cabeza, tomando como referencia la Suite Latinoamericana del maestro Fabian Forero, siendo dicha pieza parte del programa de mi amigo, dije inesperadamente interrumpiendo las palabras de este compinche con un cándido y tierno tono “un concierto”, su mirada perdida dio paso a mi explicación, “claro, voy a escribir un concierto, para Bandola y orquesta, orquesta completa”, toda esta premisa sin una aproximación consiente, sensata o suficiente de lo que podría implicar y significar. Recibí frases de ánimo y aprobación a mi treta, y con eso sentí la única hasta entonces aprobación para lo que sería un camino repleto de obstáculos y mal sabores, que hasta hoy llevo conmigo.

Paso el tiempo y una serie de hechos sumaría descontentos a mi idea. Primeramente el ser invalidado por una torpe maestra que en función de asesor decidió frustrar los anhelos de alrededor de 11 compañeros, incluyéndome. Todo debido a no ser vistas con buenos ojos nuestras propuestas, sin guía y sin más solución dispuesta por ella que acudir a otro maestro, pues no se haría a cargo de nuestro proceso. Con esto el enojo comenzaría a consumir mi escasa serenidad, ya con astucias y gestiones solventaría la falta de un asesor competente, pero el malestar no desaparecería.

La sustentación de anteproyecto traería sus disgustos y tratarlos no es favorable para este texto, no obstante fue otro golpe para lo que serían mis anhelos. Pero lo que conllevó al mayor sentido de molestia e ira sería el acontecido nuevamente por razón de una charla con Brayitan. A raíz de sus astucias como interprete y los retos que con esta bandera se orilla a cruzar. Habiéndose inscrito a un concurso de solistas con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, tras los resultados de la misma y con sobresalto, no por el hecho en si de los resultados, si no por las explicaciones de los mismos, la indignación acudió al corazón de ambos. Resultaba que la Bandola no podía competir contra instrumentos tales como un clarinete o una flauta, argumentos como la proyección, la puesta en escena y la carente literatura del mismo para formatos orquestales se supondrían justos para descalificar contra el instrumento y tratarlo por menos a comparación de otros. Era abismal la hecatombe que para nosotros significaban esas palabras, es un sentimiento con el que creo que varios de los que se dedican a las músicas populares pudieran sentirse identificados, molestos e identificados. Solo

un pensamiento transcurría por mi cabeza, “¿Cómo que no somos suficientes?”. La idea de esos tratos era inminente en mis pensamientos, quizá no tendríamos cabida ni aquí ni en otros espacios, podríamos ser tratados pese a todos los esfuerzos con desdén por parte de la academia o estas instituciones, asunto que se comenzaba a visibilizar con ciertos eventos en mi ejercicio como instrumentista para la OFB. Es por esto por lo que la idea de la venganza me venía tanto a lugar en mis acciones, demostrar y callar voces, de aquellos que no creen en esto a lo que le había dedicado tanto tiempo, vida y amor, mi instrumento, mis músicas, era sulfurante todo el hecho de despotricar contra lo que hasta entonces defendía. Venganza, eso deseaba, era una guerra, un conflicto, una disputa contra vientos, maderas y metales, con solo un palo y mi piedra por fuera para defenderme. Me cegaba, me alteraba, pero fue un motivador insano para mi estudio y compromiso con la composición del concierto. No me permitirá dimitir sin dar pelea.

Acarreando mi enfado, anduve bastante tiempo componiendo. Mis cogitaciones siempre ahondaban en el hecho de demostrar a quienes yo pensaba eran el enemigo que, en un pensamiento que yo suponía, estaban equivocados. Permanecía envuelto en esa riña que consumía todas mis energías y ánimos, una riña que yo me invente. Desamparado por ese odio a un algo que no existía. No fue hasta revisitar la cinta de *The Batman*, en un momento de descanso o distracción, que me tropezaría con mi yerro. Era esta escena, con *Something In The Way* de fondo, con un arreglo de cuerdas que me recordó de inmediato mi composición, en la que se sitúa al caballero de la noche tras su encuentro con la realidad y las repercusiones de sus actos, en la que encontraba que debía representar algo más que el miedo, ya que si bien el símbolo del murciélago debía representar temor para los criminales, debía darle paso a algo más constructivo que la venganza. La esperanza era el camino para sanar heridas viejas que la ciudad gótica, lugar que tanto me recuerda a mi roída Bogotá, traía en sus calles por años. Para brindar un atisbo de fe y algo en creer a sus ciudadanos, a aquellos que el deseaba proteger. Es así como esta potente escena me dio el rumbo a la reflexión que le daría un nuevo sendero a la obra. El levantar mi discurso sobre algo más estable que la ira o la venganza, tomar esa idea de esperanza para quienes en verdad quería escribir y por quienes deseaba ser escuchado, mis colegas y maestros, por quienes lleva título mi trabajo. Era un asunto de gratitud, y esto lo había olvidado. La batalla no existió, no hubo ni discusión, ni ataduras con añejos pleitos, era yo en una invención tonta por exhibir lo que éramos o no capaces, un encuentro desafortunado con rencores ya pasados, y que si bien puedan a un estar presentes en algunos agentes del medio por el que me muevo, no tenían que ser representantes de una

opinión absoluta a la cual yo debía enfrentarme. Dejé de lado mi postura de salvador o mecías, y comencé a ser franco con mi anhelo de aportar algo cierto, con un sentido mas sereno, de abrir diálogos y puentes de comunicación. Me permití no ser terco y hallé un sitio en el que conversar. Hice hincapié, conmigo y la obra, en esa idea destructiva, que era la esperanza.

### **De soledades y derrotas**

De muchas formas me sentía desolado desde abril del año 2022, las cosas no iban bien ni para mi corazón ni para mis ideas. Estaría concretando la sustentación del ante proyecto, y aunque muchas almas me acompañaban, ninguna se haría en carne propia presente en esos instantes, estaba a esperas quizá de una compañía algo distinta o singular. No me hallaba en algunas de mis palabras, la construcción del documento y el discurso que pretendía este tenía aires de grandeza y conseguía motivarme, lidie con mis enajenaciones y me presente a la exposición tras una prórroga que tuvo lugar por la cantidad de proyectos que se presentaban. Empecé mi presentación nervioso y conflictuado, creía en mi propuesta, pero le temía a la opinión de maestros y asesores. Culmine y los diálogos de distintas personas no se harían de espera, no parecían en desacuerdo con las intenciones del proyecto, sus objetivos parecían estar claros, pero si había discrepancia con las aspiraciones tan vastas del mismo. La opinión de que era un inmenso trabajo para solo un pregrado sembró dudas en lo que a mí me inspiraba, conviniendo varios en la postura de hacer más pequeño el proyecto, con el argumento válido y devastador que toda la investigación necesaria sería muy compleja de abarcar, con opiniones inclusive de los maestros que hacían de espectadores que veían sensato limitar el formato y los géneros trabajados. Yo estaba desprotegido, no encontré acuerdo o palabras por completo que me reconfortasen, empeorando cuando se insinuaría la posibilidad de quedarme en ante proyecto II por las deficiencias que encontraría mi proyecto en su realización. No me encontraba bien, no tenía certezas de estar haciendo las cosas de la forma correcta, tal vez fui arrogante o ingenuo, recordaba esa sensación de ser vencido e insuficiente. Pueda que la furia estuviera entre mis sensaciones, pero fue la tristeza la que enveneno mi pecho. Aun no entiendo como soporte que las lágrimas brotasen esa tarde, estaba solo, con todas mis frentes atacados y derrumbados, no sabía que sería de mi proyecto y con ello, no sabía tampoco que sería de mí.

Me interne en mis pensamientos, eran días fríos, apagados y algo muertos, pero intentaba sorprender mi congoja y desmentirla, conseguir algo que me diera sentido o fuerza. No tardaría mucho para contrastar con el mundo y verme perdido, solitario, el futuro se

aproximó sin dar espera a comprender muchas cosas y aquello que pudiera ser un tropiezo cualquiera en mi proceso académico sería en su momento, uno de dolor e incertidumbre, razón última de una profunda desilusión.

No quería cambiar el formato, ya ejercicios con orquesta de cuerdas se habían realizado, y conocía propuestas con big band que aunque interesantes, no me hallaba en ellas por más fanatismo al jazz o el conjunto. Tampoco quería dejar los géneros, sentía que debía tratar a todos ellos con la misma importancia y en el mismo compilado. Esto si cambiaria, pues por gracia y obra de la fluidez de la tinta al componer, ya era extenso el que yo pensé en un primer movimiento, lo que ya postulo un cambio, pero del que tomaría decisión pasado el tiempo. Mi investigación podía ser la correcta, sentía que era capaz de comprender los géneros, de plasmar mi ejercicio como instrumentista y mi estudio del estilo y la sonoridad a disposición de la orquesta, y aunque estaba tragando libros de orquestación con una dedicación dispuesta para lograr mi cometido, no hallaba una voz de aliento a tanto esfuerzo.

Pensé en el pasado, en tiempos más simples donde mi juventud, que se había tal vez llevado la pandemia, podía lidiar mejor con las frustraciones. No sabía cómo este chico de primer semestre tendría las cosas más claras que yo, como estaba repleto de fulgor, y podía tener un montón de dudas llenas de motivación, y a pesar de perder una materia, y no haber tenido el mejor parcial de Bandola, continuaba y quería seguir adelante

Claro que la idea de la esperanza más adelante sanaría mi sentimiento de venganza, pero esto no era ira, no había enojo, incluso esta misma premisa de esperanza se trastornaría en un tipo de responsabilidad asfixiante. Sabía perfectamente que en las palabras de todos los que dieron opinión sobre mi trabajo había honestidad, y aunque pudiera argumentar que no me conocían ni a mí, ni a mis capacidades, entendía que no era cosa sencilla a la que yo quería apostar. Parafraseando un poco lo que me dijo el maestro Eliecer, con su cariño y forma tan particular de expresarse en una pequeña platica cuando le comenté acerca de mi trabajo, “Es osado lo que sumerge plantea, yo creo que el mismísimo German Darío o Lucas Saboya quedarían asustados, petrificados, un Concierto para Bandola y orquesta sinfónica sobre géneros latinoamericanos, eso espantaría a cualquiera”, era consiente que no iba a ser sencillo, pero, como soy de toscos cuando de sueños se trata.

Mi carácter es melancólico, y más allá de la añoranza, siempre concluye que pueda que ningún tiempo fue o será mejor. Es esta tristeza la que me derrotaría, y aun habiendo

pasado a proyecto de grado I, no encontré consuelo a todas estas dudas sobre lo que deseaba fuese mi trabajo de grado.

### **El otro y yo**

Al otro, es a quien le suceden las cosas, quien está encargado del ego, los triunfos y la inconciencia impertinente de su discurso, quien sabe más de comedia y burla, quien es el personaje simpático como astuto, quien tiene el don de la palabra, el protagonista. Yo en cambio soy quien asume las derrotas, la melancolía y la miseria, quien juega con la idea de la inexistencia, el vacío y el ocio, el que se dedica más a escribir, reflexionar y pensar. Yo soy más tímido y callado, el otro, se vanagloria con el público, destaca ya sea por su descaro y grosería, o los breves instantes de ingenio, es quien comprende algo del comportamiento humano y hace uso y maltrato de ello. No es de sus preferencias, ni mi intención es que lo sea, el gusto por los acertijos y la ficción de Gaiman. Del mismo modo no comparto su inclinación por ciertos logros de reconocimiento y el concepto vacío de un renombre. Compartimos con el otro el gusto por la poesía, pero este hace uso de ella en sus juegos maquiavélicos de cortejo, manipulación o esnobismo. Juntos nos levantamos, a veces él un poco más tarde, y comenzamos el día cada quien encargado de sus papeles para hacer funcionar este templo algo roto.

Pueda que mi postura pudiera ser confundida de forma cómica con problemas esquizofrénicos o un complejo de identidad disociativa, pero es una disputa real e interna. No reconozco mucho de sus actos en los míos, pero no es razón justa para zafarme de la responsabilidad que cargo el involucrarlo en mi existencia. Se bien que se ha hecho de enemigos y miramientos negativos en mucho de los espacios en los que convivo, comprendo el disgusto de varios por sus actitudes y manías, como soy consciente de su infantil actitud ante las negativas que recibe a sus búsquedas y preferencias.

A veces siento que él es el artista, y yo solo un escribano de sus notas e ideas, un objeto, una herramienta por la cual su figura puede alzarse y destacar. Dudo de quien es la obra, e indispueto pienso en ocasiones que el prende vuelo rapaz y escribe sin piedad todo lo que con los cuervos respecta, y yo trato con dificultades seguirle el paso con mi recorrido amarillo y desteñido, cansado y preocupado. Pueda que yo solo me encargue de asignar silencios a los compases que lo requieren, mientras el con su dominio sujeta un discurso musical rico y que a mi gusto, es más que valioso, del cual verme indigno y poco culpable, en una especie de síndrome del impostor, desdibujando quien pudiera o no ser el farsante,



cuestionándome al final de cuentas, en el remate del concierto, si podría ser yo quien es el otro, el pobre reflejo de alguien más capacitado y lúcido.

No es mi intención convenir que nuestra relación es antagónica; algo de mi pueda que habite en él, y algo de él habite en mí. El otro me defiende, y es feroz cuando la situación lo amerita, sabe cómo poner en su lugar a los contradictores que nos atacan a ambos con injusticias y falsos atropellos. Conoce el campo por el que nos movemos, el que en si nos mueve a ambos. Me reconoce y conversa conmigo cuando la soledad me oprime con mayor fuerza de la habitual, comparte su música, sus ideas y hazañas, es un divertimento de anécdotas inmenso. Yo sueño por ambos, aunque sinceramente ninguno descansa, soy quien es consiente que todo es un juego, pueda que incluso una ilusión. Lo libro de sus frustraciones tomando sus molestias como propias. Yo me dejo morir por el otro para que me dicte sus compases. El otro pueda que sea mi amigo, uno con el que no concuerdo en absoluto, ¿pero quién por completo está de acuerdo y contento consigo mismo?

Hace tiempo yo pensé en librarme de ellos, porque no solo es el, y no solo soy yo; el otro son muchos otros, son voces que invaden mi cabeza, para voces que constantemente pido que se callen, pero que no sé qué haría sin ellas en mis contemplaciones, vivencias y abstracciones. El mundo sería un mayor absurdo, y un lugar más oscuro sin su ininterrumpida interrupción constantemente constante. Deje que me aprisionaran en mi cráneo para fugarme de lo real, y desprenderme de las distintas cavernas e infiernos que son los demás.

Este texto no sería lo que es, ni el concierto la proeza personal que representa sin tantos platicando para la construcción del mismo. Quien entrevisto fui yo, no el otro, pero este tomara sus palabras y las concertara en los diálogos que en estas páginas ya yacen, y fundamentara, argumentara y sustentara el trabajo de tantas noches de insomnio y locura. El otro me valida, creo en ellos que creen en mí, porque en medio de todos los simbolismos e iconografías que estos constituyen, me hallo en todos y cada uno de ellos, mis temores, mis enojos, mi ira, mi tristeza, mi melancolía, mi disgusto, mi felicidad, mi dolor, mi gratitud, mi existencia, y la de ellos.

Soy mis demonios, mis fantasmas y mis sombras, son yo y el otro, y somos todos quienes luchamos por batallar en esta terquedad bien llevada llamada resistencia. El otro es la obra, mi obra, quien se hace contra mí y de la misma forma quien me ayuda a tomar rumbo por medio del sacrificio y la interposición del ser, en una metamorfosis poética a nuestra tesis,

antítesis y de allí a la inefable síntesis, de los que somos, fuimos y con suerte o sin ella, seremos. Descifrando a manera de tacita conclusión mortífera y bondadosa, el de que acertijo es mi vida la respuesta.

### ***Autoobservación.***

Bajo el entendimiento de 5 acciones que conectan distintos puntos de lo que transcurre al momento en que se hace el registro y que denominaremos como presente, se busca abarcar las operaciones más relevantes que tuvieron cabida para el desarrollo del presente proyecto.

#### **Nihilizar**

Por una búsqueda personal y metodológica por comprender como acción, la inacción con miradas más profundas para acercarse al entendimiento de esta ausencia de actos con la nada, y por la falta de propósito que de esta palabra se desprende, se opta por conceptualizar un verbo denominado “Nihilizar” que comprendería la inacción no como un hecho carente de finalidad, si no como una empatía con la inexistencia de las cosas, las ideas, pensamientos o búsquedas, negando a las mismas y dando pie a la reflexión por la necesidad de comprender ese vacío que pueda causar la situación presente.

Para sustentar y dar un sentido más certero a las intenciones que se quieren abordar con la concepción de “nihilizar” se recurre a entablar una relación con las posturas filosóficas del nihilismo y el absurdismo siendo estas enfoques filosóficos que abordan el tema de la falta de sentido y propósito en la existencia. El nihilismo por su parte argumenta que no hay verdades o valores universales, lo que significa que nada tiene importancia o significado. Por otro lado, el absurdismo sostiene que la vida es inherentemente absurda e ilógica, y que buscar un propósito o sentido en ella es inútil e incluso peligroso. Por lo que apelando a una perspectiva de nihilismo activo y junto a esto lo también dictaminado por Camus (1942) en *El Mito de Sísifo*, se entabla y comprende que “nihilizar” busca una empatía con la inexistencia con el hecho artístico,

***Acción.*** Comprender tanto la composición como la redacción desde la simpatía por la inexistencia de los mismos.

***Descripción de la tarea.*** Atender de forma activa tanto la frustración como reto que implica la escritura de un texto y una partitura desde la sensibilidad que puede concernir al vacío que yace de la ausencia en lo real, concreto e imaginario de estos.

**Resultado técnico.** El generar un estado de quietud, reflexión, caos e introspección ante la nada, entendida como la carencia de los objetos artísticos y académicos como lo son los propuestos a componer y elaborar por escrito en el presente proyecto, y saber darle valor a este espacio de incertidumbre llena de ruido y posibilidades, hace del nihilizar una herramienta apropiada para la conexión con lo insustancial que puede ser el estar perdido en medio de todas las incógnitas que el acto creativo convoca. Es así como en el nihilizar se haya un mecanismo de ordenamiento para los procesos por los que funcionan mis pensamientos, diversos y complejos, como los podría ser los que confunden y se posan en cualquier artista o proceso que implicasen un desafío mental y físico. Contribuye al entendimiento de sí mismo, concretar anhelos y una idea ante las sombras de lo que no es y deseamos llegase a ser.

**Resultado musical.** A pesar de los distintos referentes con lo que se cuentan para sujetar y comprender el hecho de lo que se quiere elaborar, la soledad que se yace por dentro de sí en cuanto a saberes o inspiración trasciende a cualquier intento de superar los bloqueos. El no encontrar formas de comenzar la obra siempre es un asunto complejo, pero a raíz de este raciocinio de lo que no se encuentra aún en nuestras manos como melodías, armonía o motivos hace replantearse las maneras de abordar el desafío compositivo. Por esto mismo podríamos decir que el nihilizar objetivamente no ha tenido un resultado musical propiamente establecido, sin embargo, someter a su reflexión la inexistencia de la música ha propuesto unos miramientos más profundos en cuanto a sus intenciones y el carácter que requiere, que junto a la investigación y estudio, logra activamente el concluir en ideas que despejan el paisaje creativo como la concepción de un título para la obra “De mariposas amarillas y cuervos negros”, nombre que saciaría mis menesteres artísticos y daría paso a la creación.

**Observaciones.** Las bases teóricas y referentes dispuestos por la formación musical que en mi haber musical he estado inmerso es en ocasiones insuficiente para encontrar horizonte para las pretensiones de un proyecto como este, puesto que la curiosidad y las capacidades han estado en desacuerdo en varias oportunidades, siendo casi nula la invitación a la creación y siendo algo más de propuesta propia, la orfandad de guía o método que pudiera divisar alguna forma de abarcar la composición es algo que petrifica muchos procesos, incluyendo el actual. Por esto, el aceptar no hallar respuesta a las dudas que rodean el dar inicio a una obra, hacen el estar más dispuesto a estar introspecciones que invita el nihilizar, una oportunidad de detectar y tropezar en uno con las estrategias funcionales y precisas que requiere un procedimiento tan íntimo y propio, ya que, como todo diseño investigativo cualitativo y de investigación creación, las herramientas utilizadas han de variar en cada

individuo por las características contextuales tan diferentes en las que se encuentra cada proceso, y estas se pueden ubicar de un modo contemplativo y analítico por medio del nihilizar los objetos artísticos que se desea atacar y tratar.

***Pensamientos asociados a la acción.*** El conceptualizar un nuevo verbo para la comprensión más amena de lo que es necesario y ocurre en mis pensamientos con la absoluta inexistencia de notas o letras ha dado un rumbo distinto a estos conflictos, que aunque vuelven a menudo con su aire tormentoso, el tenderles la mano como a viejos amigos con los que conversar y entenderme, ofrece una perspectiva más productiva a lo que no yace, haciendo de lo inefable solo algo transicional, de constancia y perseverancia.

Preguntas como el ¿Dónde está aquello que quiero?, ¿Por dónde empezar algo que ni entiendo que es?, ¿Cuál será la idiotez con la que se me ocurrirá perder hoy mi tiempo?, ¿Qué será lo que hace falta?, ¿Cómo?, ¿Quién soy para pretender escribir esto?, son permanentes, y considero en el enfrentamiento serio de trabajos como este, repercuten en todos los sujetos, pues de certezas pocos hombres están hechos. Con lo cual nihilizar en su trayecto tardío, se ve con respuestas inesperadas y curiosas, como también desenlaza aún más dudas, pues no todas han encontrado contestación, pero si una manera de otorgar sentido al absurdo de una obra como aspiró lo sea con “De mariposas amarillas y cuervos negros”

Por último, el encarar este término nace del pensar que es necesario para la realización de la obra, ya sea en los objetivos, o las unidades de análisis, y concluir en “la nada”, es un hecho arriesgado y a primera vista muy ambiguo, pero hay que ser sinceros y objetivos, pues antes de la existencia de cualquier cosa, se parte de la inexistencia de la misma, un espacio intangible que solo pudiera ser ocupado únicamente por este, lleno de posibilidades. Es así como el nihilizar en su insensata lógica aparece, dándole un espacio necesario a lo que puede ser, sin ser.

***Emociones asociadas a la acción.*** Es clara la incertidumbre que de por sí el desconocimiento de lo que se quiere crear repercute en nosotros, y como esta se manifiesta en síntomas de ansiedad o momentos insospechados de epifanía parece inescrupuloso. Hablar de los sentimientos que repercute esta acción es algo amplio o conciso desde los puntos que se quiera observar, pues la concepción del término en sí mismo repercute a unas emociones concretas que yacen del no saber, ni saberse en lo que uno se enzarza. Siendo el entendimiento de mis indefiniciones, ambivalencias e inseguridades algo benéfico para ver la

angustia con cierta distancia, podría situar todas estas sensaciones entre la paz y la discordia que apelan a la cabeza y el corazón para la comprensión de la obra y nosotros mismos.

### **Tanatos y Eros**

Eros se refiere a la fuerza instintiva de la vida y la energía sexual que impulsa a los seres humanos a buscar la gratificación y el placer. Se entiende como la principal motivación detrás del comportamiento humano, y está presente en todas las actividades creativas, artísticas y culturales. Por otro lado, Tanatos se refiere a la pulsión de muerte o la tendencia instintiva hacia la autodestrucción y la muerte. Aunque la vida está impulsada por Eros, también hay una fuerza contraria, la pulsión de muerte, que lleva los seres humanos a buscar la aniquilación y la destrucción (Freud, 1920).

Aunque la veracidad de los conceptos en el campo de la psicología se ha puesto en duda y discusión por diferentes autores a posteriori, el uso de la misma en el trabajo es para la definición de unos hechos concretos que se pueden entender bajo estos dos parámetros, los cuales repercuten en el acto creativo y su entendimiento, por lo que su uso es para dar una guía de lo que se quiere tratar como acciones, sus resultados y repercusiones artísticas y personales.

**Acción.** Aquellos actos que funcionan bajo los impulsos perjudiciales y beneficiosos para el acto creativo e investigativo.

**Descripción de la tarea.** Comprende algunos apartados comportamentales que están dentro de lo provechoso y nocivo, que en su encuentro y practica suelen atender a puntos medios en lo que a pesar de ser en su origen un hecho que impide u obstaculiza el progreso del trabajo, también atienden a una alternativa de descanso o huida ante lo asfixiante que suelen ser estos procesos. Del mismo modo estos estímulos positivos traen consigo puntos de quiebre o falsa certeza los cuales en medio de

**Resultado técnico.** Dentro de lo pluri facetico que pueden contener estas acciones, contando con todo lo concerniente a estos impulsos de vida y muerte con los que se abarcan distintas actividades en el avance del proyecto, encontramos que este se ve entorpecido y promovido por 8 situaciones específicas que en su reflexión y análisis divisamos como resultados técnicos. Al hacerse una observación clara de cómo cada uno acompaña la composición descubrimos como el Eros y Tanatos interactúan con los propósitos del trabajo y así mismo hacen un esbozo de puntos que aportan o no en él y cómo funcionan estos con el sujeto e investigador, como lo sería yo en este caso. Estos serían:

## A. Impulsos de vida.

- I. El descanso, tras circunstancias agotadoras ha de ser de cuidado, pues la realización del proyecto se ha lleva a cabo en medio de muchos sucesos que comprenden lo cotidiano, como el trabajo y el estudio, que siendo en cosas demandantes de bastante tiempo y esfuerzo, hacen del manejo de los horarios una tarea compleja, pues se suele abandonar o dejar descuidado ciertos asuntos por atender los más urgentes, lo que en ocasiones ponen del dormir o reposar hecho de sacrificio, siendo el pasar derecho parecer la única alternativa. Esto sin contar eventos inesperados o por fuera de lo habitual, que nos ponen en situaciones por fuera de lo planeado, y del mismo modo, desajustan un itinerario preestablecido. Por ello el descanso de estas situaciones para el pleno funcionamiento de los procesos cognitivos como sociales o diarios que te tenemos que llevar junto al desarrollo del trabajo es de prestar atención, pues el evitarlo por más que sea en pro de nuestros compromisos, es más cercano a un impulso de muerte.
- II. Los espacios de concentración, identificar los momentos en que se puede ser más productivo y las ideas se generan y fluyen con más fuerza y proeza, junto a la adecuación del mismo para una atención más dispuesta a la labor es fundamental. El entorno y como nos pensamos el mismo pueden ser signos del como experimentamos el que hacer a la hora de escribir o trabajar en cualquier empresa artística, pues un cuidado de este es un cuidado de nosotros, y la dejades o énfasis que tenemos con el demuestra conductas de preservación y consideración propia.
- III. La inspiración, pudiendo ser el ejemplo perfecto de estos impulsos de vida, donde podemos atender sin tapujos a todo lo que necesita nuestra atención y control. Siendo un periodo muchas veces repentino en que en un acto heurístico las ideas se encuentran en un orden casi perfecto, nos fascinamos por nuestras capacidades y es un motivador fuerte, sin embargo, la ausencia de esta muchas veces suele ser contundente, llevándonos a periodos de angustia en lo que incluso una especie de síndrome del impostor se hace camino. Es crucial saber hacer uso de ella, pues si no tenemos la dedicación

o juicio para atenderle, podríamos estarnos perdiendo de momentos decisivos en nuestro acometido artístico o intelectual.

- IV. El expresarse, compartir la obra con otros, el ser escuchado con atención y lo que proporciona el placer y satisfacción al ver la reacción positiva de un público pueden ser primordiales para verse con la responsabilidad que implica tener algo que decir. Con esto también se puede experimentar una sensación a través de la obra de comprensión de sí mismo como del mundo que lo rodea, lo que contribuyendo a un desarrollo personal ajusta los pensamientos necesarios para esclarecer un discurso y mirada objetiva sobre lo que se quiere y como se quiere decir.

#### B. Impulsos de muerte

- I. La procrastinación, dictaminada por la falta de propósito y desanimo, es un hecho que afecta directamente, pues el desinterés o despreocupación nunca son una vía que ayuden a la madurez de lo planteado. Aunque no significase una carencia de compromiso perse en todas las situaciones, perjudica el desarrollo del trabajo, hace de afanes ciertas tareas y lleva a momentos de vagancia, con distintos distractores que dan cabida a lo infructífero. La concentración es fundamental para un ejercicio escrupuloso y serio, pero desde la tristeza hasta la desgana siempre atraviesan por más motivaciones existentes, y son emociones que está bien vivirlas y experimentarlas, pero el saber anteponerse a ellas, y dejar esos espacios pasivos para comenzar a laburar en lo que se desea culminar es aquello que nos diferencia de un divertimento a en verdad un ejercicio profesional.
- II. Los vicios, se consideran como la consecuencia de una falta de autocontrol o como un comportamiento irracional que comprende la desviación de lo moral o salubremente correcto. Asuntos como mi adicción al azúcar y la malta, o mi uso constante del vapeador puede entrar en estas dinámicas autolesivas, en otros pudiera ser el cigarrillo, el café o el alcohol y otras drogas. Legales o no, son una forma insana de huir y desviarse de lo que acontece en el día a día, o manejar el dolor, pudiendo ser indicativas de un problema emocional o psicológico subyacente que requiere atención. El exceso de estos, aunque puedan traer una sensación de tranquilidad o estabilidad de ciertos aspectos como la ansiedad, y así mismo ser una forma

de escape del peso que conllevan problemas personales o sociales puede ser profundamente autodestructivo como toda adicción.

- III. La terquedad, el desacato a instrucciones o normas por una mirada propuesta por nosotros en supuesto superior o más certera acuñe a problemáticas en varias instancias cuando esta no está bien fundamentada. Hay que saber de quién seguimos consejos e indicaciones, pero la confianza en la palabra de los otros es importante, pues atender a lo dicho por quienes nos anteceden es atender a la voz de la experiencia, y por más que apartarse de los otros pueda verse como un acto de resistencia, “ningún hombre es una isla”, y somos parte de un mundo que nos conecta y enseña, y el hacer oídos sordos a este puede terminar serios aprietos.
- IV. La irreverencia, con la interacción de ciertas ideas que a un criterio puedan verse añejas o incomprensibles, hasta un punto de incluso absurdas, se puede sentir la necesidad de romper con las reglas y convenciones establecidas, lo que puede llevar a tomar riesgos o a realizar obras que pueden ser provocadoras o perturbadoras para algunos espectadores, con lo cual generar una discrepancia con quienes pudieran ser nuestra población objetivo a la cual llegar. Estas actitudes agresivas o rebeldes si bien pueden dar una mirada alternativa o novedosa a un paradigma que queramos abordar, sin desearlo pueden hacerse contra nosotros, pues las formas son importantes, y el cómo hacemos arribar nuestras propuestas es también en sumo importante.

**Resultado musical.** Todas estas pulsiones han sido compañía constante en la escritura y composición del concierto, con los cuales se toman decisiones a veces abruptas y otras más meditadas, que buscan la mayor certeza para el discurso musical, con lo cual permitieron hechos muy amplios y específicos por parte y parte. Cosas como la concepción del merengue en su mayor parte una tarde de septiembre por asunto de plena inspiración, o el arrebató de eliminar una idea casi finalizada de alrededor de 3 minutos en el vals por estar fuera del discurso, en parte por vagancia y otras por irreverencia de salir de lugares comunes o más sonados. También podría conversar de la eliminación de todo el primer pajarillo, que habiendo sido el préstamo de una pieza anteriormente escrita por mí para Plenilunio, gracias a esta terquedad conmigo mismo y los individuos, maestros y compañeros que me incitaban a



no complicarme con una nueva rescritura decidí investigar y tomar una idea más típica y funcional.

El descarte de la obertura terminada, la construcción y ampliación de la reexposición y coda, transformar el primer movimiento como lo que se comprendería ahora como todo el concierto, el dejar de lado los otros géneros latinoamericanos para posteriores conciertos y en general la composición completa, ha sido atravesada por todas estas pulsaciones, pues el reto que ha sido la elaboración de 1066 compases, fue una tarea titánica que muchas veces vivencie como una soga al cuello, sin contar con el asunto de tomar conciencia para tener una solidez con la que desenvolverme con el asunto de la orquestación fue siempre complejo. Pese a verse como un acto de vanidad o tozudes, el ser claro con lo que deseaba mi proyecto que fuera llevo a que de un modo u otro la inspiración y la necesidad de expresar promoviera y permitiera la culminación de lo que hoy en día es “De mariposas amarillas y cuervos negros”.

**Observaciones.** Los distintos eventos y actos que nos llevan a la preservación tanto de la obra como de nosotros mismos son en ocasiones contrapuestos por aquellos que de forma contraria actúan como impedimentos para los mismos, lo que nos deja en una constante discusión de estos en nuestro interior. Por lo mismo la consideración de ambos puede ser útil tanto para lo que rodea lo compositivo como lo investigativo, es en ellos que muchas veces se hacen de nido contratiempos u obstrucciones, como solvencias y estímulos creativos, lo cual al identificarlos nos hace evidenciar el que nos permite y no avanzar como individuos y creadores.

**Pensamientos asociados a la acción.** Todas estas pulsiones que de algún modo categorizamos en negativas y positivas tienen una funcionalidad muy diferente a la concebida primeramente, pues entre los distintos tonos de grises que existen entre estas se contempla una sensación de reconocimiento de lo humano que batalla en su sensibilidad contra distintos agentes externos e internos que en su disputa por salir bien librado de su vida, halla distintas formas de sobrellevarla.

Ejemplificando esto podría dar mi cuarto, que por más en orden que se encuentre el escritorio en el que más he trabajado, pues es aquí donde poseo el computador con el que redacto y deposito la música que consigo escribir, el resto del mismo durante varios periodos creativos o de vagancia está en completo caos. Igualmente mis vicios, que aunque he tratado de disminuir su consumo, he incluso retomado algunos para satisfacer mi paladar o emociones

y poder seguir redactando, estas actitudes se ven con el descanso, la procrastinación, la irreverencia o la inspiración. Sensaciones como las de querer ser escuchado también pueden ser un absurdo, pues no todos tienen algo que decir, y el saber que tan importante es lo que se tiene o quiere expresar es cuanto menos difícil, ya que no siempre se sabe con plenitud que se quiere decir y esta actitud necia de ser escuchado puede entorpecer enormemente desde el discurso hasta el significado de lo que se quiere lograr. Esto último lo he evidenciado en toda la construcción teórica, pues desde la idea inicial de venganza, hasta mi propia disertación con respecto a los géneros latinoamericanos y la Bandola se han envuelto en dudas y contradicción que engeguado por este “expresarme”, me han llevado a estrellarme con mis propias ideas y replantear lo que deseo comunicar.

Por todo ello pese a la terminología de vida o muerte, por la violencia que caracteriza todo acto humano, todos sus qué haceres conllevan a ser provechosos como autodestructivos, pues el funcionamiento del sujeto artístico siempre varía, y sus focos de atención en pro del arte muchas veces se ve flagelando al individuo en beneficio de la obra. No obstante no es ni la norma, ni pretende serlo, hay que buscar maneras más sanas de llevar a cabo todo lo que concierne a la práctica creativa o artística, pues tanto la comprensión como el entendimiento de nosotros mismos también debe llevar a una política de cuidado y protección de nuestro cuerpo, mente y corazón.

***Emociones asociadas a la acción.*** La ansiedad, depresión o desesperanza, y en general, todas las emociones que trascienden y evocan en estos comportamientos relacionados a Tanatos hacen complicado de por sí el vivir diario. Mas no son lo único que repercute en la psique, pues la inspiración, la alegría y emoción con la que son contrastados y por lo que estos se hacen presentes suelen adornar y dar color a los paisajes oscuros que en sí el ser músico presenta frecuentemente, lo que ayuda significativamente al hecho mismo de existir.

### **Erudito**

En mi extraña curiosidad por diversos temas he encontrado una cantidad de conocimientos distintos entre todos ellos, que han funcionado como ruta para abarcar diferentes puntos del trabajo, desde perspectivas comunes para la indagación como la historia, hasta puntos más distantes como la filosofía o la psicología, con lo que se ha querido convalidar de un rumbo distinto pero no menos riguroso a la labor investigativa. Es con estos que han conseguido disímiles maneras de aprender y entender los fenómenos que comprenden la

música popular latinoamericana, la composición y la Bandola, y dieron forma al presente trabajo investigativo.

**Acción.** Investigación de las unidades de análisis necesarias para el desarrollo metodológico.

**Descripción de la tarea.** Estudio, análisis e indagación a partir de las distintas fuentes de información para la triangulación de los datos obtenidos de la literatura, las entrevistas y demás medios de averiguación para todo lo concerniente al documento y así mismo lo necesario para la composición del concierto. Concertando una comprensión amplia de las temáticas que rodea la obra.

**Resultado técnico.** Se ha conseguido concretar unos saberes claros y funcionales con respecto a 3 áreas del conocimiento y la creatividad que circundan entre si para comprender los funcionamientos de cada uno de los objetos de estudio, definido en las unidades de análisis a partir de los objetivos. Asimilando distintas herramientas para la escritura profesional de la música, en un sentido de diseño y edición de las partituras, como lo que circundaría la orquestación, y del mismo modo hallando perspectivas conceptuales que a partir de diversos autores han establecido un utensilio técnico para abarcar la composición, obra y la Bandola como objetos de estudio. Estos resultados técnicos pueden hallarse como:

- I. Sociológicos y etnográficos, con lo abarcado en distintos textos y literatura correspondiente a los géneros latinoamericanos y la Bandola, los miramientos culturales a través de los estudios sociales contextuales e históricos son una ruta constante que permite la observación analítica del donde, el cómo, el quienes y el porqué de todos estos fenómenos.
- II. Filosofía y psicología, se tomaron estas materias del saber por razones de cercanía e introspección, para dotar de un aire más reflexivo e incluso un poco más íntimo a la comprensión de lo que se aborda, atándolo a ideas y teorías que han sido elaboradas por distintos maestros y exponentes de diferentes corrientes de pensamiento a las que me he sumado en mi estudio con respecto a estas fuentes. Justificándolos a través de estos métodos o dialécticas los comportamientos socio culturales y personales que tienen cada uno de estos entes en sí mismos, y con todo ello que los rodea.
- III. Estética y edición profesional, la presentación de una pieza de este calibre es algo de suma importancia, tanto por el valor perse de la obra escrita, como por

la búsqueda de su entendimiento y mejor aprehensión por parte de los intérpretes e interesados en la misma. Su estudio aunque aparente ser sencillo es un desafío constante con las proporciones y la coherencia entre la música que se pretende y lo escrito. En este caso con 22 instrumentos y 116 páginas orquestales, es indiscutible la certeza con la que se tiene que redactar a cada uno de ellos, en cuanto a sus dinámicas, su diseño expresivo, la disposición de sus articulaciones, el manejo del espacio en el pentagrama, el uso y reincorporación de técnicas y movimiento en el caso de arcos, maderas, metales y la misma Bandola, entre muchos otros detalles, hace de su estudio y manejo algo menester para el desarrollo más claro y preciso del documento y la partitura.

**Resultado musical.** El ejercicio con juicio de examinar, repasar, analizar y estudiar los distintos elementos musicales que corresponde y son necesarios para la composición del concierto es uno de los mayores ejercicios realizados en la investigación. Comprendiendo la mayor cantidad de horas dedicadas a esta tarea, se han resuelto 4 puntos investigativos que divisan resultados musicales generales que fueron implementado en el acto creativo. Estos los entendemos como:

- I. Orquestación, siendo uno de los aprendizajes técnicos más evidentes y funcionales en el ejercicio musical, la consulta constante de manuales y libros de orquestación ha fungido como móvil para el uso óptimo y sensato de la orquesta dentro de los distintos géneros latinoamericanos abordados. La comprensión de todos los rubros lingüísticos de cada instrumento que comprende el gran instrumental ha sido en sumo fructífero, tanto para el concierto, como para introspecciones propias acerca de estos, que han llevado a otros ejercicios compositivos incorporándolos, gracias al entendimiento y al cariño que se ha adquirido por ellos. Junto a la protagonista del concierto, se han elaborado diferentes tratos y experimentos para encontrar los colores más prolíficos en función de una estética propia, estudiada, analizada y analizada para el pleno avance del discurso musical.
- II. Géneros latinoamericanos, la comprensión más allá del primer contacto con estas músicas, como lo sería el acto interpretativo, alude a una mirada minuciosa de las propiedades sonoras y tratos melódicos, armónicos y rítmicos específicos de cada género. Esto sumado al entendimiento de cómo se

han generado los pensamientos con respecto a ellos, y su parecido como diferencia con otras expresiones hermanas, ha permitido desarrollar la música con una estética propias de los mismos, haciendo así que, aunque se difiera el instrumental a interpretar, con los formatos tradicionales, halle una sonoridad que rememore y se entienda como los aires tratados e incorporados en la pieza musical.

- III. Repertorios, aunque en un principio no era parte del macro de la investigación, la revisión de este punto con respecto tanto a la orquesta, en el sentido del cómo ha interactuado con diferentes géneros populares, y con la Bandola, principalmente con su tradición y exploraciones, permitió el entendimiento del manejo que han tenido estos en sus nexos a lo largo de la historia. Con lo cual se comprendió la cabida de la propuesta del presente proyecto, como de igual forma algunos referentes preexistentes que darían algunas bases para el manejo de ciertas secciones o ideas en pleno idiomáticas.
- IV. Composición y estilo, tomando este aspecto todo lo correspondiente a la teoría general de la música y el cómo se pone a disposición de las búsquedas propias, es un gran campo para su indagación. El entender cómo se pueden aplicar aspectos como el contrapunto, las texturas o la armonía dentro de un discurso musical coherente, en el que se necesita de un juicio muy concreto para atender al uso correcto de cada una de las herramientas de las que se dispone. También el cómo usar distintas formas, instrumentos, colores y géneros se ha hecho de un reto intelectual bastante extenso, en el que toda fuente de información da unas vías de acción que en la articulación con ellas mismas, si no se trata con rigurosidad, puede impedir el entendimiento completo de todo lo que se aspira, pues en estas se encuentran concepciones muy claras para un óptimo desempeño tanto en la escritura como en la música en sí misma.

**Observaciones.** El estudio y la investigación son en ocasiones difíciles de abordar, pues por las épocas contemporáneas si bien se halla mucha información a disposición, esto resulta perjudicial, pues todas las maneras de afrontar un mismo tema constantemente permiten paso a la confusión, y con esto a callejones metodológicos o conceptuales sin salida.

Es importante saber concretar focos de acción para la investigación, pues si bien podemos cruzarnos con distintas temáticas que de nuestro interés se hagan dueños, resultan en ópticas muy disimiles a lo que se desea tratar. La realización de objetivos y unidades de

análisis no es solo un hecho de reglamentaria documental, si no que su propósito acuñe a entablar puntos exactos de trabajo con los que guiar todas las intenciones a resolver y tratar en el trabajo. Por esto mismo creo fundamental el repaso y corrección de estos puntos de manera frecuente y como primer paso de inicio para cualquier ejercicio que nos plante en el papel de investigador, pues con esta ruta de indagación nuestra labor se ve facilitada enormemente, llegando y concretando los puntos que queremos tratar y del mismo modo permitiéndonos entender el todo el fenómeno que es de nuestra inquietud.

Pensamientos asociados a la acción. El preguntarse por el mundo, lo que lo compone, difiere y como interactúa con diferentes circunstancias como la sociedad, la cultura y los sujetos que estamos dentro de si ha sido un tema de mis pensamientos constantemente. Ya sea por curiosidad o herencia, la duda ha sido edificante en cada uno de mis procesos y este no sería la expresión.

El trabajo ha sido una constante búsqueda del ser, de la existencia e inexistencia de la obra, la Bandola, los géneros latinoamericanos y de mi propia persona que se quiere encontrar en medio de estas. Lo real y absurdo acerca de hacer música me ha llevado a todos estos rincones del conocimiento con los que con seguridad e ingenuidad aspiro haberme acercado a un entendimiento aunque no absoluto, si sincero y, ¿por qué no?, certero.

Emociones asociadas a la acción. Es una fascinación constante por los diversos saberes que hallamos, pues en lo personal, el aprendizaje de puntos que contacten con mis pasiones son algo que evoca muchas de mis energías y me permiten seguir con ímpetu todo trabajo que me propone el entender más este complejo mundo.

### **Escribano maldito**

En mi cercanía con la literatura me he puesto muchas veces en el ejercicio de la escritura, pero lo que se hacía menester para la realización del presente trabajo se me escapaba de las manos, lo que ha venido en un constante aprendizaje, y con esto, unas formas más claras de hacer llegar mis ideas, emociones e investigación aquí presente, que con dificultad han dado paso al desarrollo de este proyecto.

***Acción.*** Redacción del documento de proyecto de grado

***Descripción de la tarea.*** Elaborar un escrito donde se consigne la justificación y sustentación teórica y práctica del presente trabajo, bajo unas normas metodológicas en cuanto a la investigación y morfológicas en cuanto a su presentación.

**Resultado técnico.** Se han visto 3 mejoras importantes en varias áreas de desarrollo en la redacción, se comprenden estos progresos puntualmente en:

- I. La abstracción y conceptualización de argumentos, pensamientos y análisis a la hora de ser dispuestos en el documento.
- II. La organización de ideas, párrafos y de la lógica interna del texto para un mayor entendimiento del mismo.
- III. La escritura académica, apartando miramientos metafóricos y literarios para únicamente lo espacios necesarios, dotando de mayor rigor y comprensión el documento y haciendo claro el enfoque universitario que lo convoca, sin dejar de lado una mirada estética e incluso artística en la construcción misma de la investigación y lo redactado.

**Resultado musical.** La materialización del documento ha fungido como catalizador de muchas comprensiones musicales a la hora de detallar y fundamentar ciertos apartados que reúnen el conversar sobre la orquesta, los géneros latinoamericanos, la composición y la Bandola. Siendo que en la deposición de los distintos análisis y discusiones con respecto a estos que se van formando nuevas introspecciones que aportan al ejercicio compositivo del concierto. Con esto podríamos deducir que los resultados han sido, de la mano con la investigación tratada en erudito, un amplio entendimiento del cómo y por qué escribo un vals, un merengue y un entreverado, como de igual forma compongo para orquesta sinfónica y mi querido instrumento, la Bandola andina colombiana.

**Observaciones.** Encontrar un rumbo certero y dócil a la hora de concertar un documento con las necesidades tanto formales como personales que le convocan, dota de un rigor a la investigación que permite la concepción clara y precisa de las ideas que se desean concretar y así con esto, la generación de nuevo conocimiento es un hecho real al ser contrastado, analizado y estudiado para su consigna por escrito.

**Pensamientos asociados a la acción.** Dejar por escrito el desarrollo y los resultados de una investigación es una tarea que conlleva mucha responsabilidad, puesto que se pretende sea público, e inclusive de gran cabida para la población de interés y otros agentes que se vean acercados a este. Lo que lleva a su escrutinio y precisión a algo sin campo para la duda, formalizando mucho más toda la labor y que nos hace conscientes de las repercusiones que puede llegar a tener tanto en nosotros como en todos los demás que por cualquier circunstancia lleguen a lo que aquí pretendemos dejar por entendido, estudiado y escrito.

***Emociones asociadas a la acción.*** Es un lugar incomodo la escritura académica, el concretar la concentración necesaria me es difícil, solo en la redacción de estos apartados ya llevo 4 cambios de parecer, y 2 pensamientos dispersos en los que disocio. Es desgastante, independientemente del objeto de estudio aun con la pasión que me aborda con el aprender solo en la culminación de párrafos o capítulos se haya satisfacción, pues es inevitable verlo con la jartera que representa una obligación.



## **Composición y Orquestación**

A continuación se brindará una conceptualización y explicación de los distintos momentos musicales que comprenden la obra “De mariposas amarillas y cuervos negros”, producto de esta trabajo de investigación creación, con el cual se busca divisar parte de los resultados artísticos conseguidos en busca de concretar parte de lo establecido en los objetivos del presente proyecto.

Se planteo un análisis musical propio para el abordaje de lo que se encontró como menester exponer de la obra, esto con base a distintos modelos como los propuestos por Diego Blanco, Luis Castellanos Sánchez, Jean La Rue y Heinrich Schenker, con los cuales se ha estipulado ciertas connotaciones para una elaboración del ejercicio analítico y descriptivo con mayor rigurosidad y certeza.

Es así como nuestro diseño de análisis abordará 4 categorías con las cuales se da un paso por lo desarrollado y logrado en la obra a rasgos generales enfocándose principalmente en lo propuesto en los objetivos, tomando como foco principal a la Bandola andina colombiana y como interactúa con el orquestal. Estos puntos serian:

- I. Concepto y búsqueda, con el cual ahondamos el porqué de este género, lo que se pretende personal y musicalmente
- II. Desarrollo, en este se ve y conversa sobre los distintos momentos que toma cada género, su carácter e intención.
- III. Colores y estéticas, aquí yacen los aspectos sonoros y musicales que se consiguieron al juntar la orquesta y la Bandola, a lo que evoca y busca cada uno de ellos, su trato y uso.
- IV. Lenguaje bandolístico, son todos los implementos técnicos, sonoros y característicos de la Bandola usados en la obra que hacen propio del instrumento el papel escrito para sí.

***El vals, frustrante comienzo para culminar componiendo, danzando.***

### **Concepto y búsqueda**

Se escogió el vals por ser un género representativo de distintos países latinoamericanos, como una de las más claras herencias europeas de las que se formaron variantes y nuevos géneros como el pasillo o la guabina.

Busca dar un comienzo suave a manera de introducción, tomando un ritmo reconocible y familiar tanto para la orquesta como para el bandolista, permitiendo así, con el

paso de los tiempos, se vayan agregando distintas variantes o maneras de interpretar y entender el género, como una mayor tensión y carácter más fuerte para dar ingreso a la siguiente sección con una cadencia con el carácter de “confusa”.

### **Desarrollo**

Comienza la obra en un tempo de negra = 80 en la tonalidad de Cm con un carácter “Potente”, cuerdas y maderas en mezzo piano en el acorde de tónica con un crescendo hasta el 5to compás que es reforzado por los metales en el compás inmediatamente anterior, lo que luego lleva a un movimiento descendente de la nota de tónica para dar un movimiento armónico que se retomara en la parte final del vals. Se reduce la maza orquestal y queda únicamente flauta y violín en el 12vo compás, dando paso e invitación a la siguiente sección.

Entra la bandola con la melodía en un tempo de negra = 100, es acompañada por cuerdas que se distribuyen el acompañamiento de vals colombiano junto al timbal, mientras que clarinetes asemejan al bajo usado en el vals venezolano. En el 16vo y posteriormente 19vo compás ingresan oboes y flautas respectivamente a fortalecer la melodía principal. Comienzan los metales en el 21vo compás para el tutti de toda la orquesta del 22, que va seguido de uno de solo clarinete, arcos y Bandola. En el desarrollo melódico del 24 se suman fagotes y metales en el acompañamiento junto a las maderas que se distribuyen para también continuar apoyando la melodía. En el compás 31 los cornos con clarinetes y fagotes se reparten la duplicación de la melodía, violines y violas entran en pizzicato para seguir acompañando, culminando estos en el 36vo compás en que se van desvaneciendo metales, chelos y contrabajos para dar una pequeña cadencia de Bandola y glockenspiel que en su finalización en el compás 39 acompañan maderas a excepción de fagotes. En el compás 40 con un acorde de dominante con fermata se da pie a la reexposición del primer tema con una variación melódica breve en el compás 45 con arcos y maderas en tutti más un acorde de metales a dos, con la que se deja la melodía a maderas para que sea retomada por la bandola en el compás 48 y finalice esta sección en el compás 51.

La siguiente sección comienza con un pasaje de Bandola solista de carácter “cantabile” basado en el motivo rítmico usado anteriormente en el que se distinguen dos planos para el instrumento, en un tempo más lento de negra = 76 que se irá reduciendo hasta 70, para volver a subir ya hasta 88 con el ingreso de los arcos con una contra melodía en el ante compás al 69, que termina en el 71 para seguir con el acompañamiento. En el compás 82 entra la tuba para duplicar el contrabajo y en el 83 ingresa a reforzar la trompeta la melodía

que se halla en el plano superior de lo interpretado por el solista. Termina la sección con una contra melodía de trompetas y trombones en el compás 88 que llega a un acorde de dominante en el 89.

Empezando la siguiente sección con una melodía en acelerando de las cuerdas en el compás 90 con el carácter “con brío” de tempo negra = 160, retoman su carácter acompañante las cuerdas, con los bajos acentuando el estilo del vals venezolano, y la melodía tiene un mayor desarrollo. Poco a poco van ingresando instrumentos como clarinetes y fagotes con notas largas en una escala ascendente en el compás 99, flautas y oboes en el 106 con una contra melodía al unisonó, y en el compás 115 los cornos con la misma contra melodía. Es en el 123 tras un constante crescendo por agregación y dinámica escrita es que entran los metales para tomar la melodía con un carácter algo más agresivo y potente, cosa que termina en el 139 cuando la Bandola vuelve a retomar la melodía con un eco de esta misma en flautas, oboes y cornos, disminuyendo nuevamente la maza orquestal para dar paso a la sección final del vals.

Tomando de nuevo la armonía utilizada para la introducción de la pieza, comienza el compás 151 en un carácter “Pesado y triunfal” de tempo negra = 80, el acompañamiento de vals es encargado a maderas y cuerdas, en las cuales habrá divisi en ambos violines junto a pizzicato, que se ira retirando en el crecimiento de la dinámica. Los metales por su parte irán dotando de colores y peso a ciertas secciones con notas largas y uno pequeño acompañamiento al vals casi a la finalización, mientras que la Bandola ira tejiendo la melodía sumando de manera progresiva un orden más al tremolo hasta llegar a incluso 3 notas tremoladas, terminado con un gran tutti en el compás 184 en un fortissimo de toda la orquesta seguido de un tremolo de seis órdenes.

La Bandola queda en solitario en un pasaje de carácter “confuso” que da la introducción y tempo de al siguiente genero latinoamericano, cabe destacar las acentuaciones que se proponen en este para dar un indicio de la sonoridad que más adelante se desarrollara.

### **Colores, texturas y estética**

#### ***Uso de las maderas***

Se pueden visualizar ciertos resultados sonoros interesantes, estéticos y aprovechables al conjuntar eventos melódicos de la Bandola con distintos instrumentos, algunos de estas conclusiones puede ser con:

- I. Los oboes: le dan un color más nasal y dulce.
- II. Las flautas: refuerzan la sonoridad de por si brillante del instrumento.

- III. Los clarinetes: pueden dotar de un brillo a la sonoridad pero sin perder su color oscuro. Lo cual lo hace ideal para complementar otros acompañamientos.
- IV. Los fagotes: Igualmente oscuro pero llena mucho más que el clarinete sin la posibilidad de dotar de el mismo brillo de este.

#### ***Uso de los metales***

Del mismo con dos instrumentos de la familia hallamos que al juntarlos con la bandola se han logrado acústicas interesante, se resalta la duplicación con:

- I. Los cornos: Dan un color oscuro y seco, muy similar al de las maderas.
- II. Las trompetas: Consiguen un brillo distinto al de las flautas, pues es mucho más lleno y potente.

#### ***Uso de los arcos***

En general en el vals no se hizo un uso mayormente protagónico de las cuerdas, se puede evidenciar una gran capacidad en el acompañamiento, pero puesto que eso desde la tradición de la orquesta se entiende, no hay algún comentario a resaltar de su uso.

#### **Lenguaje bandolístico**

Además de ciertas disposiciones técnicas que hay que tener en cuenta, puesto que la tonalidad no es en un primer momento tan sencilla de abordar el instrumento, el uso de dos planos en las secciones solistas es algo de exaltar por las dificultades que presenta el hacer sonar ambas voces como independientes junto al hecho de que resuenen lo suficiente para mantener ligado el discurso melódico. Teniendo por último el mayor reto técnico que lo encontraríamos en el tremolo-stacatto de hasta 3 órdenes, y el tremolo de los 6 órdenes completos en la sección final.

#### ***El merengue venezolano, caraqueño desde la 80 hasta la Calle 139 Sur.***

##### **Concepto y búsqueda**

Siendo el de más desarrollo e investigación, se compuso con más tardanza y dificultades, puesto que aun con la interpretación y acompañamiento con anterioridad de piezas de este género, los retos que representaba eran amplios.

Se conciben con un inicio juguetón el cual poco a poco va tomando otras características más románticas o agresivas, teniendo dentro de sí una sección en pleno orquestal, más meditativa y lenta, con la que se da una antesala su final más desenfrenado.

## Desarrollo

Comienza en el compás 193, en la tonalidad de Dm. La Bandola marcando las intenciones métricas de la amalgama que presenta el 5/8 con un tempo de negra = 155 en un carácter de “Expresivo y juguetón”, acompañado en pizzicato por los violines 2, entrando en el 201 con una escalada descendente los violines 1 igualmente sin arco, seguidos de los contrabajos en el 203 y especialmente con la melodía en el ante compás al 205 las violas, que son acompañadas por la Bandola en la marcación del ritmo. Desde el 213 ya la bandola retoma su protagonismo con la melodía, junto a las maderas y el redoblante, teniendo una sección de acordes del 217 al 220 apoyada por flautas, oboes, clarinetes y cornos. Quedando en únicamente con la percusión en el 225, comienza una cadencia descendente que poco a poco van a acompañando los arcos hasta el 229 que reincorporar el acompañamiento juntos a cornos en el compás siguiente. En el compás 239 se halla uno de los acompañamientos del merengue más intrépidos hecho por las maderas, el cual de manera progresiva se van sumando con notas largas metales y cuerdas mientras que la Bandola con la melodía en el 243, juega con una hemiola rítmica en dos planos, bajando la dinámica, pero subiendo el tempo para llegar a 162 = negra, en el compás 253, que acompañando la melodía las cuerdas, conduce hasta el compás 263, donde la bandola tomaría silencio, y los cornos, flautas, clarinetes y cellos tomarían la melodía principal en los compases 269 273, 278,y 285, respectivamente. En el ante compas del 293 se realiza una reexposición del tema principal del merengue variando el instrumental y las texturas, entrando brevemente la bandola en el compás 300 para dar un poco de color en el pizzicato de violines de violín 1, viola y chelo, y dejar el instrumental de nuevo para un tutti de la orquesta en el compás 310. En el 318 se realiza una repetición de la primera presentación del tema de la bandola variando el final para ingresar a la siguiente sección.

En el compás 329 hallamos una sección nueva que llega de forma abrupta, acompañada por los metales principalmente con ideas de voicing más contemporáneas, en la que solo los primeros compases contienen en parte violas, cellos contrabajos, clarinetes, oboes y flautas en notas largas. En el 336, con un glissando en los metales se cambia el sentido de la amalgama de 3+2 a 2+3, visto esto en el acompañamientos de los metales que son ligeramente reforzados por los violines. Aquí se denota un mayor virtuosismo en la melodía, la cual se da fin en el 349 junto a los metales y violines en un tutti, con una cadencia armónica que nos divisa la modulación para la siguiente sección.

Con un acompañamiento ligero de los violines y violas con dobles cuerdas, y un tempo “Nostálgico” de negra = 60, comienza una pequeña fuga protagonizada por las maderas, en la que comenzaría la melodía el clarinete, luego el oboe, y ya para finalizar el fagot, repartiéndose la misma entre papeles 1 y 2, y siendo contrastadas por una serie de escalas del glockenspiel y unas notas largas de las flautas. Quedando sin acompañamiento alguno, en el 381 comenzaría un juego melódico de tres voces que se interpretarían por pares compuestos por una madera y un metal, siendo estos oboe y trompeta, corno y clarinete, y por último fagot y tuba. Esto con el fin de complementar sus colores y hacer más distinguida cada melodía. En un tempo aún más lento de negra = 48 denominado “Despedida”, se daría un cambio de métrica a 2/4, explorando en un trio de flautas y clarinete la escritura antigua del merengue venezolano, proponiendo una melodía suave y dulce, caracterizada por un tresillo siempre en su primer pulso, se daría cierre a tan romántica sección.

A partir del 418 se retomaría la métrica de 5/8, con un carácter “Animado y reflexivo” en un tempo ya nuevamente más rápido de negra = 158. Toman los vientos y arcos el acompañamiento, repartiéndose cada uno los pulsos del compás, con algunas notas largas en la Tuba y los cornos. Con el compás 433 se interrumpe el acompañamiento de metales y maderas, siendo ahora únicamente asunto de los arcos, en los cuales estaría reforzando la Bandola los violines 1. Se pasaría por 2 modulaciones, una a G#m y la otra a Bm, con la que se acabaría la sección.

Para finalizar el género, en el compás 460 se toma un carácter “Violento”, en el que a un tempo de negra = 130, se distribuye la melodía de la Bandola entre trombón, clarinete, corno y flautas para dar un mayor peso y versatilidad a la melodía, mientras que secciones de metales, maderas y cuerdas acompañan con nota larga y el pulso. Tras esto se prosigue con una secuencia melódica de orden ascendente en el papel de la Bandola, acompañado por pizzicatos repartos en corcheas repartidas en grupos de tres en violines, violas y chelo, junto a un refuerzo del pulso con los metales, y las maderas dispuestas en notas largas y un ostinato melódico también ascendente, todo esto bajo un crescendo gradual para el clímax de final de la bandola que presentando motivos que se verán más adelante, queda nuevamente sola dando pie al entreverado.

## **Colores, estética y texturas**

### ***Uso de las maderas***

Se pueden destacar los distintos acompañamientos que realizan en el merengue, tanto por el color que dotan los movimientos melódicos que se hayan en la mayoría de los mismos, como en el uso de contra melodías que por su sonoridad resaltan sin opacar o robar protagonismo al solista.

Además de ello, la sección independiente que aparta al concertino con la pequeña fuga y posterior desarrollo es un descanso bastante romántico y estético, con el que se han logrado unir sonoridades muy congruentes como lo sería el glockenspiel, y otros instrumentos de viento metal.

### ***Uso de los metales***

La sección de voincing es una gran recurso que al ajustarse con la melodía en ciertas partes dota de una potencia bastante aprovechable que rememora los usos orquestales hechos en antaño por Wagner, o los que son usuales en conjuntos de Big band. Dicho color funciona muy bien como acompañante para la Bandola, pero es menester el buscar el resalte de los metales en estas partes, inclusive reduciendo la masa a orquestal a estos últimos con algunos colores de arcos, siendo las maderas las que pierden más posibilidades para incorporarse por su proyección y color que se ve aplacado por el de todos los metales en su conjunto con tantas tensiones y en la dinámica usada.

Aquí podríamos también resaltar la sección final en la cual el repartir la melodía que ejecuta la Bandola entre maderas y metales consiguen amplificar la sonoridad y generan una especie de dinámica implícita que permite un mayor juego sonoro de esta melodía.

### ***Uso de los arcos***

El uso de ciertos apoyos en los pasajes de melódicos de la bandola ha resultado funcional como con:

- I. Los violines: llenan la sonoridad de manera más amplia y precisa con respecto al registro del unisonó, pues a diferencia de la flauta, no refuerzan los agudos más invasivos del color brillante de la Bandola, y del mismo modo permiten que esta consiga una sensación de legato en los pasajes que comparten la melodía.
- II. Las violas: la Bandola funciona como un gran apoyo en el refuerzos de los pulsos, del compás, dotando de la melodía de las violas un peso menos seco y

más sonoro como el que se podría conseguir con un acompañamiento similar con los otros arcos.

En general el uso del Tutti en pizzicato con todos los instrumentos, da un color bastante cálido y opaco en el que la resonancia propia de la Bandola le permite resaltar, uso que ha sido de utilidad para fragmentos en que se desea una textura más íntima.

### **Lenguaje bandolístico**

Se puede hacer mención de los fraseos que a raíz del compás de 5/8 resultan en un primer punto complejos de realizar y comprender, junto a la dificultad y resistencia que presenta el tempo y las subdivisiones utilizadas.

#### ***El entreverado, así como suenan juntos.***

Comprende una expresión que se utiliza en los llanos orientales para referirse a un estilo particular del joropo. Esta variedad se caracteriza por ser una mezcla formal de diferentes ritmos o golpes que se interpretan de manera continua y sin repetición de alguna sección anterior. Por lo que la siguiente sección del concierto es un compilado de distintos subgéneros de la música llanera colombovenezolana.

#### ***El pajarillo, travesía por lo llanero e inesperado.***

### **Concepto y búsqueda**

Siendo uno de los subgéneros más populares del joropo, y con el que la mayoría de los entreverados o fusiones interactúa y comienzan en la exploración de la música llanera, se decidió su uso desde el principio, todo gracias a las facilidades de permite su armonía, junto a la ausencia de acentuaciones o pulsos más complejos como se podrían encontrar en otros golpes, que dificultarían su abordaje como primer acercamiento.

Habiendo una primer propuesta relatada anteriormente que se descartó, se optó con una investigación más profunda por un diseño melódico mas cercano al usado en arpa o bandola llanera, con lo que el uso del pedal tendría gran importancia, junto a usos específicos de acompañamiento que permitirían la sensación propia del joropo, o el pajarillo más propiamente dicho.

### **Desarrollo**

Da inicio en el compás 487 en la tonalidad de Em con la Bandola completamente sola en tempo vivace de 270 = negra y con un carácter de “Arria’o”, hace una introducción cadencial característica del pajarillo, esta con un uso amplio del pedal que en primer lugar



varia para a partir del 495 mantener en un B, esta introducción la repite, pero esta vez apoyado en la voz inferior por los contrabajos en pizzicato en el compás 510, que cambia a un acompañamiento propio del joropo en el 517, junto a notas largas en el chelo. Seguido a esto las flautas entran a manera de llamado, hecho característico sobre todo en la interpretación vocal de este género, en una escala ascendente con dirección a la nota de quinto grado desde el ante compas del 518vo compás. Con una escala descendente similar por parte de los violines 1 y las violas en compás 522 dan lugar al acompañamiento a partir de notas largas. A partir del compás 527 las maderas comienzan con un ostinato melódico que replica algunas notas del motivo melódico de la Bandola, pero sin su pedal, repartiéndose esta melodía. Este pedal, sería reforzado en el 531 por los violines 2 en pizzicato, para después entrar los metales con un bajo en el primer y tercer pulso del compás. Ya con el acompañamiento consolidado, se comienzan a hacer variaciones del motivo melódico de la Bandola a partir del compás 539 hasta llegar a la cadencia del primer momento del pajarillo. A partir del 551 la armonía secuencial de I IV V cambia a una cadencia frigia que daría final a esta sección, aquí se reducen los metales pero mantienen el acompañamiento en el papel del bajo, se eliminan las maderas y se mantiene el acompañamiento de las cuerdas a excepción del chelo, mientras que la Bandola deja el motivo para desarrollar una melodía más versátil y libre que culmina con un tremolo en compas 565 que abre camino a la modulación y siguiente sección del pajarillo.

Tomando la nota de E con la se estaban en tremolo se comienza a atacar la misma a ritmo del pulso sin ninguna acompañamiento para hacer otro llamado más propio del arpa, lo que invita a las maderas en el compás 571 a comenzar un con un acompañamiento que se asemeja a la célula rítmica principal del cuatro sin sus apagados acompañados por una simulación del pedal por parte de las trompetas. Le siguen los violines en el 575 con un ostinato melódico cercano al realizado por las maderas en la sección anterior. En el ante compás al 583 ingresan los chelos y contrabajos con la misma célula rítmica del bajo en pizzicato, junto a la terminación del llamado para ingresar con la melodía por parte de la Bandola y dos compases inmediatamente después el violín 2 comienza esta vez en arco a reforzar lo realizado por contrabajos y chelos. Las violas ingresan con otro ostinato melódico en el compás 591, última adición antes de la cadencia. En el compás 603 se dividen a violines 2 y cornos, vuelven a reforzar el bajo los trombones y la tuba, y adicionalmente el clarinete y la flauta 1 replican el ostinato melódico. Dando fin a la cadencia en el 614 hay un tutti de metales, cuerdas y Bandola, que tras una cadencia frigia da pie al acorde final que termina el pajarillo.

## **Colores, texturas y estética**

### ***Uso de las maderas***

Permiten un motor rítmico muy versátil cuando toman los motivos ritmo armónicos, ya que no suenan tan pesados como si lo hiciera al incorporarse en los metales, y logran llenar el espectro sonoro gracias a su amplio registro y color, dando una textura potente y punzante, un poco seca, pero que funciona muy bien con el pajarillo.

También, estas secciones en que se reparten entre todas las maderas la melodía, con el ostinato melódico, permiten un movimiento entre colores cercanos, lo que permite distinguirles sin ser cambios abruptos. Del mismo modo saben sumar a la masa orquestal cuando son usado junto a los violines y violas en este mismo ostinato, enriqueciendo y permitiendo no perder este acompañamiento dentro de todo el orquestal que participa en ese momento final del pajarillo.

### ***Uso de los metales***

Sirviendo en general como un apoyo constante en el bajo, consiguen dar un piso muy sólido que es justo lo que se necesita para sujetar todo el entramado acompañante dentro de la sonoridad llanera.

### ***Uso de los arcos***

Siendo muy diversos los usos en este movimiento podemos comenzar exponiendo el buen funcionamiento del pizzicato en el contrabajo, y posteriormente el chelo en un bajo acompañante más propósito y retador, tomado directamente del cómo se ha incorporado este en la tradición de conjuntos llaneros.

Los violines y las violas por su parte, a la hora de entrar con el ostinato melódico, lo hacen con potencia, haciendo mucho más ligado el discurso en general, hallando así un acompañamiento que contrasta perfectamente con los stacattos con lo que se usa en ese momento las flautas.

## **Lenguaje bandolístico**

El uso constante del pedal puede representar serias dificultades por la velocidad del pajarillo, pueda que se debería plantear las posibilidad de usar el anular para la ejecución del mismo. Por otro lado si se atacan todo estos pasajes con el plectro, el manejo preciso de la técnica para lograr saltar de forma correcta y veloz entre los órdenes distantes puede ser muy necesario.

Se resalta el peso y los ataque apoyado de la mano derecha que son necesarios para dar el carácter necesario del género, junto al forte perpetuo que requiere la interpretación de la música guafa, tal como lo es el caso de este pajarillo.

### ***El Zumba que Zumba, y del como dejarse llevar.***

#### **Concepto y búsqueda**

Conteniendo en si una propuesta armónica más desafiante, pero con unas lógicas rítmicas bastante similares al pajarillo, la selección del zumba que zumba tuvo lugar por este avance progresivo de dificultad que se quería conseguir en el abordaje de la música guafa.

Siendo ampliamente usado para la improvisación, se optó por crear 5 motivos melódicos inspirados en interpretaciones y solos de instrumentos de la tradición llanera, siendo una primer y segunda parte más melódica y menos pretenciosa, a partir de la tercera comienza un carácter más agresivo, que tomando elementos de la mandolina en el uso de trémolos dobles , luego del cuatro con el juego de acordes que proponen una melodía, y finalizando con los distintos pedales de los que dispone y construye una melodía el arpa, concluyendo con un ataque de los acordes característicos de esta.

#### **Desarrollo**

Comienza abruptamente la Bandola con la melodía totalmente sola en el compás 620 en la tonalidad de Gm, entrando tres compases después con el mismo impacto las cuerdas y flautas con el acompañamiento sin transición alguna, uso usual estilísticamente hablando en el zumba que zumba. Estos se reparten el acompañamiento ritmo armónico mientras que entran los cornos en la nota de B natural, que se mantendrá constante hasta el compás 635, donde pasará a A y de esta a G en el 668, esto con el fin de dar color y tensión a la sección. Con el ingreso de distintos elementos se va sumando maza orquestal al acompañamiento, entrando en el compás 632 la percusión con un platillo atacando en intervalos de negra con puntillo para dar ese juego del tres contra dos, característico de las músicas llaneras, luego en el 636 entran fagotes replicando lo realizado por chelos y contrabajos, junto a la apertura de ambos violines para acompañar con notas largas. En el 652 las tubas refuerzan el bajo y la voz superior de los violines 2 y las flautas harían una contra melodía únicamente con negras con puntillo, mismas que en el 668 harían otra contra melodía en negras, junto a la entrada de metales al acompañamiento ritmo armónico que terminarían compartiendo con los violines y las violas en el compás 684, que variarían en el 686 y 687 con unos cortes. En medio de todo ello la

melodía iría variando entre distintos motivos melódicos que se escribieron pensadas en distintas interpretaciones del género por parte de la bandola llanera, el arpa y el cuatro.

A partir del compás 700, reduciendo y variando los elementos utilizados anteriormente se haría una base para la improvisación de una flauta, un clarinete, una trompeta y un violín, el cual el orden dependerá del gusto del solista y de los instrumentistas que tengan la capacidad y solvencia para su interpretación o inventiva, esta improvisación puede ser escrita en cuyo caso se requiera, pero se hace la invitación para que su realización sea en pleno una invención en vivo y directo para enfrentar los retos estéticos y técnicos que exige el género. Cada uno de los instrumentos dispondrá de 16 compases para esta labor, siendo responsabilidad de este último el cierre de la sección y el zumba que zumba.

### **Colores, texturas y estética**

#### ***Uso de las maderas***

Siendo muy poco cambiante en su acompañamiento ritmo armónico, destaca por la textura que buscan proponer las flautas junto a la voz superior de los violines con una contra melodía sencilla, que aunque pudiera perderse con cierta facilidad en el instrumento, ayuda a dar un movimiento mayor al acompañamiento por fuera de la sumatoria de masa orquestal que se hace en el mismo.

#### ***Uso de los metales***

Usándose para los tres ejercicios de acompañamientos implementados en el zumba que zumba como lo son las notas largas sobre el acorde, el bajo, y lo ritmo armónico, se permite unificar en los metales la sonoridad del acompañamiento, logrando unificar sonoridad general del género y dando los apoyos necesarios a cada uno de los puntos para una mejor forma de la textura.

#### ***Uso de los arcos***

En general se busca un acompañamiento armónico amplio al tener dispuestos en divisi los violines, con lo que se logra un sendero acústico en el que puedan resaltar los distintos tratos del acompañamientos de los vientos sin que se sienta seco o corto por el carácter las articulaciones usadas.

Se ha de hacer hincapié en el papel de los cuatro solistas, pues su estudio concreto y correcto, junto a la comprensión del golpe, son fundamentales para que el discurso musical que se ha llevado hasta el momento no se caiga por un pobre ejercicio creativo.

## **Lenguaje bandolístico**

Teniendo su melodía inspiraciones principalmente de 3 instrumentos de la tradición llanera, y trayendo así a manejos o usos del pedal mucho más amplios, o a la ejecución de acordes constantemente cambiantes y bajo una rítmica rápida, el carácter interpretativo tiene que saber solventar estas herramientas no tan usuales para el instrumento y saber hacer uso de las capacidad sonoras del mismo, para encontrar en estas apropiaciones técnicas otras maneras de interpretar el instrumento.

*La chipola, lunática, menguante y cambiante.*

### **Concepto y búsqueda**

Siendo el golpe más desafiante, primero por su métrica, la cual como asemejando a una caña, cambia sus entendimiento melódico y rítmico, intercalando entre el 3/4 a 6/8 constantemente. El otro reto que posee la chipola son sus modulaciones, la que a la hora de la interpretación e improvisación se tornan un desafío para el músico en cuestión.

Con este último género se busca con ese carácter tan cambiante, dar la inestabilidad necesaria que se pretende para la reexposición y coda final.

### **Desarrollo**

Iniciando con una introducción que tiene cabida en el compás 764, se hace una progresiva sumatoria de las cuerdas en pizzicato dando reconocimiento del paso de 3/4 y 6/8 constante en la chipola, y así mismo reduciendo paulatinamente el tempo hasta llegar a un negra 250. El tema de la Bandola comienza en el 784 con un carácter “lunático”, comenzado el acompañamiento orquestal en el 785, distribuido con chelo y contrabajo en pizzicato haciendo un bajo propio del joropo, las demás cuerdas teniendo a ambos violines en divisi, están en nota larga moviéndose por cada cambio armónico, mientras todos los vientos se reparten entre si el acompañamiento ritmo armónico de la chipola, teniendo solo una breve duplicación de la melodía al principio de esta sección hechas por flautas, oboes, clarinetes y cornos. Al entrar a la cadencia que finaliza cada parte se hace uso de un tutti amplio en los vientos que busca una sonoridad fuerte y contrastante con su primer textura, más sencilla y tranquila. Siendo la característica principal de este género el cambio abrupto de tonalidad en un círculo armónico específico, entendemos que la sección consta de 4 partes, siendo la primera en el 1er grado de la tónica, de donde pasa al 6to grado o su relativa mayor, luego a su 5to grado para finalizar en el 2do grado. Estando esta sección del concierto en C, sus cambios serían a Am, G y Dm, en los cuales para la modulación de cada una de estas se hace

un refuerzo contra melódico por parte de Cuerdas, maderas y metales, respectivamente, manteniendo la misma forma de acompañamiento durante las diferentes partes.

En la siguiente sección comienza en el compás 848 de la chipola. Se da pie a la improvisación por parte de la Bandola, disponiendo réplicas de la melodía expuesta anteriormente por esta en distintos instrumentos para acompañar al solista con las precauciones justas para que este no sea opacado. Se repite esta sección para el desarrollo en pleno del solista. La chipola por sus cambios abruptos de tonalidad son un reto interpretativo, por lo que el estudio de la improvisación es menester para no hallar problemas cuando se tenga que efectuar la misma.

### **Colores, texturas y estética**

En general se retoman varias ideas de lo anteriormente expuesto, como el uso de ciertos colores en el acompañamiento, la conversaciones entre violines y vientos, o la repartición de los motivos ritmo armónicos entre metales y maderas. Quizá se tenga que resaltar mayormente las réplicas de la melodía usadas en la sección de improvisación, las cuales juntan distintas texturas y colores y variar en cada frase, dispone de esta sección, un movimiento muy colorido y cambiante.

### **Lenguaje bandolístico**

El mayor reto técnico sería la improvisación, en el ejercicio interpretativo para permitir una sonoridad en la que se pueda hallar esta alma llanera en el instrumentista, como también en el técnico, pero este dispuesto al interprete y sus decisiones estéticas a la hora de la sección, pues este puede hacerse con asuntos técnicos complejos como con el tremolo controlado, el sweet picking o armónicos de mayor dificultad, como del mismo modo potar por frases más austeras, figuraciones no tan rápidas o cualquier variación y punto en medio de las mismas, pues está a todo el gusto estético personal del interprete, el cómo abarca la improvisación.

## **Conclusiones**

En medio de toda la travesía investigativa que se ha llevado a través del proyecto aquí presente, se hallan 3 focos centrales de los que se desprenden diferentes conclusiones que abarcan distintos puntos trabajados y en su existencia y paso por mis introspecciones han dejado ciertos aprendizajes y sobre todo dudas con respecto a muchos de los asuntos que se trataron de una u otra forma y dejaron huella, en forma de futuro y otros de pasado.

### **Lo que se escucha pero no suena**

El comprender las maneras en que se congenian y se diversifican las distintas expresiones musicales latinoamericanas ha sido un hecho investigativo de sumo interés en el desarrollo de todo el proyecto. Consiguiendo a través de este el entendimiento y manejo sonoro y estilísticos de los géneros de Vals, merengue venezolano, pajarillo, zumba que zumba y chipola junto a una implementación estética y propia en una pieza orquestal original con un instrumento solista. Sin embargo se ve la carencia de documentación más precisa y consciente para su acercamiento por parte de distintos agentes interesados en su interpretación, arreglo, adaptación e inclusive composición, que si bien se deja en claro que no se puede dejar en un documento o una partitura toda la sonoridad por completo de cualquiera de estos género de estos, seria de mucha importancia el generar materiales que permitan una aproximación más amena, certera y respetuosa con lo que son, resuenan y significan el gran mundo de músicas que el continente en si contiene.

Por lo que en parte de lo concluido en el presente trabajo es la invitación, reflexión y puesta en evidencia de lo necesario que es realizar un estudio más profundo de lo que entendemos por Latinoamérica y sus músicas, tanto como en su disputa como hecho cultural y social, que de mano de la autoetnografía se han hecho ya varias conquistas, como en todo lo que concierne a los circuitos musicales anteriormente presentados. En ellos, podríamos formalizar una base primaria para su estudio y entendimiento, partiendo de aquello que nos hace familia y realiza un nexo con muchas expresiones del territorio. Es así como partiendo del entendimiento de un mismo objeto sonoro, como lo podría ser en este caso un patrón rítmico, que al ser dispuesto en distintos escenarios, espacios y gentes, se ve transformado de diferentes formas, variando, desarrollando, complejizando o simplificando sus elementos melódicos, rítmicos o armónicos y generando una nueva manifestación.

Es por esto y otras repercusiones más que pudiera tener el mismo, que el desarrollo teórico, conceptual y practico de lo expuesto por el maestro Samuel Bedoya es algo de

pensarse a futuro, tanto pro mi parte continuando en mi ejercicio como investigador, como por parte de cualquiera que vea con la misma luz este camino.

### **En lo puro no hay futuro**

Al comenzar la investigación mis miramientos eran mucho más tradicionalistas y radicales, pues la comprensión e interpretación de músicas populares siempre me había puesto en un lugar distante a los otros por diferentes razones, lo que indudablemente siempre me puso a la defensiva con instituciones como la orquesta sinfónica o la banda, haciendo de mis músicas un nicho de seguridad en el que me encerraba aún más, impidiendo todo contacto con músicas que no fueran referentes a mis aspiraciones.

A partir de los distintos procesos a los que me sometió el trabajo, encontrándome con agentes que discernían mis ideas y daban un paisaje mas ameno a esto de compartir, se fue ampliando la idea de estos puentes de comunicación, del dar paso al dialogo entre músicas y músicos. Con todo lo investigado sobre las músicas que me apasionan fui hallando mas puntos de interacción, de contacto y relación con otros instrumentos y discursos musicales a los que de forma ingenuo no veía como cercanos. Es así como la orquesta, a quien había abordado desde la frialdad y el conflicto, con el transcurso de los compases, el arduo estudio y avance en el proyecto, fue generando unos entendimientos amplios de orquestación, de idiomáticas distintas para cada instrumento, su trato, incorporación y combinación, y con esto, junto a las entrevistas y el conocimiento de tantas propuestas novedosas y disimiles que compartían mi cariño por el instrumento y esta necesidad creativa, fui consolidando la idea del otro, como cercano y compañero.

Es fundamental tomar los riesgos que el explorar y entender más allá del paradigma que nos atañe, para ir saliendo de la discusión absurda entre lo popular y lo académico, o lo europeo y lo latino. Hay que tener más vínculos sonoros, de conexión y concertación con los que solo a partir de la conexión constante con los otros, podemos hallar un futuro entre todos.

Es entonces que puedo decir que con el desarrollo del proyecto, pude generar unas comprensiones orquestales precisas y propias con respecto a todo el instrumental, a través del estudio, el análisis y experimentación de la orquestación, con lo que así mismo se logro hacer uso de estas herramientas para la disposición de este sujeto sinfónico a la orden de un solista con características peculiares, como lo podría ser la Bandola andina, consiguiendo colores, texturas y diferentes manejos que permiten una pieza que resalta todas las capacidades técnicas, estéticas y sonoras de esta.



Es así como el conversar con otros formatos, músicas y pensamientos es fundamental para el ser artista, pues en esta confluencia de entendimientos hallamos lo que no habíamos encontrado en nosotros mismos. Tomando entonces las palabras de Pau Donés, enseñadas por el maestro Oscar Santafé: En lo puro no hay futuro, la pureza está en la mezcla, y en la mezcla de lo puro, que antes que puro fue mezcla

### **La Bandola, la obra, el concierto y yo**

El denominarme bandolista y por esta misma premisa construir todo un entramado orquestal en función del progreso o exploración de mi instrumento ha llenado de muchas incógnitas, que en la búsqueda de su resolución se han hallado varios lugares interesantes, tanto en las entrevistas como en las diferentes discusiones dentro y fuera del gremio.

El acto creativo, el concierto en sí mismo y la mismísima Bandola, son todos estos fenómenos confluyen en mis ideas y me repercuten a lo que he venido construyendo como persona, por ende se puede hablar de una evidente incógnita de lo que por estos momentos pretendo ser, y el que significa para mí y los otros que me rodean la realización de este trabajo.

Gracias a todas estas dudas tratadas en el trabajo con bastante esfuerzo y desde distintas perspectivas y formas, se ha conseguido fundamentar y conceptualizar puntos concretos acerca de lo que hoy en día implica ser un Bandolistas, sus repercusiones y con esto la funcionalidad o validez de mi propuesta. Así mismo, con todas las disputas que dio el acto creativo, se formalizo una discusión acerca del mismo, tratando varios puntos que permitieron divisar su manejo, entendimiento y funcionamiento a la hora de concebir la obra.

Es entonces aquí, en medio del caos que habita mi corazón y las tormentas que arrebatan sentido a mis pensamientos que encuentro en la tradición un refugio y hogar, en estas tierras que entendemos por latinoamericanas, pues es su música la que me ha acogido y formado, y con ella, todos los individuos que han hecho parte de su historia donde habita todo lo que a mi espíritu le ha dado fulgor, viviendo con una alegre melancolía en el alma de un siglo, de mi gratitud a amigos ancestro y maestros.

## Bibliografía

- Acosta, Juan. 2016. *Contextualización y análisis del concierto para piano No 3 Op 30 de Serguei Rachmaninov*. Universidad Nacional de Colombia.
- Adler, Samuel. 2006. *El estudio de la orquestación*. Idea Book.
- Alba, Jenny. 2016. *Pulsando el alama*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Aragón, Luis. 2018. *Diccionario folclórico colombiano*. Universidad de Ibagué.
- Awad, Francisco. 2015. *Bambucos, pasillos, guabinas y valsés con elementos modales*. Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- Ayala, Enrique. 2012. *El origen del nombre América Latina y la tradición católica del siglo xix*. Universidad Nacional de Colombia.
- Battaglini, Oscar. 2014. *Antecedentes histórico-musicales del compás 5/8*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Belkin, Alan. 1999. *Una Guía Práctica de Composición Musical*. Alanbelkinmusic.
- Blanco, Diego. 2017. *Colombia nueva suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia*. Universidad pedagógica Nacional.
- Cailliet, Rene. 1971. *síndromes dolorosos*. El Manual Moderno, S.A.
- Camus, Albert. 1942. *El mito de Sísifo*. Éditions Gallimard.
- Castro, Manuel. 1994. *El aporte de la música Latinoamericana a la música universal*. Universidad de la Rioja.
- Cioran, Emil. 1956. *La tentación de existir*. Gallimard.
- Copland, A. 2001. *Como escuchar la música*. Fondo Cultural de economía.
- Eisner, Elliot. 2011. *Arts Based Research*. SAGE Publications.
- Fargas, y Soler. 1852. *Diccionario de la Música*. Joaquín Verdaguer.
- Forero, Fabian. 2003. *12 estudios latinoamericanos para Bandola Colombiana*. Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A.
- Forero, Fabian. 2007. *Arte y ejecución en la bandola andina colombiana*. Sistemas y Computadores S.A.
- Forero, Fabian. 2010. *Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la Bandola*. Universidad del Bosque.
- Freud, Sigmund. 1920. *Más allá del principio del placer*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

- Garcés, Alejandro. 2012. *La composición musical: aportes a la pedagogía*. Universidad de la Sabana.
- Garma, Amanda. 2005. «Conceptos relativos a la creatividad artística según Umberto Eco». *Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt*.
- Hegel, Georg. 1966. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Heidegger, Martin. 1953. *Ser y tiempo*. Universidad de Artes y ciencias Sociales de Chile.
- Huizinga, Johan. 1968. *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Jaramillo, Ana. 2013. *Atlas histórico de américa latina y el caribe*. Universidad Nacional de Lanús.
- Jumbo, Eddie. 2012. *Análisis e interpretación del concierto para Violoncello y orquesta de Luis Humberto Salgado (En versiones de Cello y Piano)*. Universidad de Cuenca.
- Korsakov, Nicolas. 1946. *Principios de orquestación*. Ricordi Americana.
- Latham, Alison. 2008. *Diccionario enciclopédico de la música*. Oxford Companion to Music.
- León, Fernando. 2003. *La música instrumental andina colombiana 1900 – 1950*. Universidad de los Andes.
- López-Cano, Rubén. 2014. *Investigación a en música artística Problemas, experiencias y modelos métodos*. Escola Superior de Música de Catalunya.
- Miranda, Ricardo, y Aurelio Tello. 2011. *La música en Latinoamérica*. Corporación Andina de Fomento.
- Montenegro, Jhon. 2016. *Bandola, tiple y guitarra en movimiento Ocho Obras Originales para Trío Andino Colombiano*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Morales, José. 2001. *La evaluación en el área de educación visual y plástica en la educación secundaria obligatoria*.
- Mullo, Juan. 2016. *El vals y las danzas republicanas iberoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Palomino, Pablo. 2021. *La invención de la música latinoamericana*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Paulo Triviño. 2017. *La Bandola en el siglo XXI 7 Obras en Formatos No Tradicionales*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Peñin, José, y Walter Guido. 1998. *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott.
- Pérez, Daniel. 2011. *Análisis del concierto para violín y orquesta Op. 61 en re mayor de Ludwig Van Beethoven*. Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes.
- Poe, Edgar. 1944. *Filosofía de la composición*. Buenos Aires: Emece.

Real Academia de la Lengua Española. 2023. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia de la Lengua Española.

Robles, Luis. 2010. *Composición, una guía de estudio*. Haciendomusica.

Ruiz, Brayan. 2021. *La bandola solista en obras para mandolina, bandolim y domra*. Universidad del Bosque.

Tenorio, Mauricio. 1999. *Argucias de la historia. Siglo XIX, cultura y “América Latina”*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vera, Sebastián. 2013. *Bandolarium “4 obras para bandola sola”*. Universidad pedagógica Nacional.

## Tabla de ilustraciones

<b>Ilustración 1</b>	<b>Pedro Morales Pino</b> .....	45
<b>Ilustración 2</b>	<b>Orquesta Colombiana de Bandolas</b> .....	46
<b>Ilustración 3</b>	<b>Bandola Andina Colombiana</b> .....	58
<b>Ilustración 4</b>	<b>Tesitura del instrumento</b> .....	59
<b>Ilustración 5</b>	<b>Afinación cuerdas al aire</b> .....	59
<b>Ilustración 6</b>	<b>ejemplo Metálico en Bambuco</b> .....	62
<b>Ilustración 7</b>	<b>ejemplo Metálico en Bambuco</b> .....	62
<b>Ilustración 8</b>	<b>ejemplo Sultado usado en Danza</b> .....	62
<b>Ilustración 9</b>	<b>ejemplo armónico en Guabina (1er forma de escritura)</b> .....	63
<b>Ilustración 10</b>	<b>ejemplo armónico en Guabina (2da forma de escritura)</b> .....	63
<b>Ilustración 11</b>	<b>ejemplo armónico en Guabina (3era forma de escritura)</b> .....	63
<b>Ilustración 12</b>	<b>ejemplo armónico en Guabina (4ta forma de escritura)</b> .....	64
<b>Ilustración 13</b>	<b>ejemplo Pizzicato en Merengue Venezolano</b> .....	65
<b>Ilustración 14</b>	<b>ejemplo Pizzicato armónico en Merengue Venezolano</b> .....	65
<b>Ilustración 15</b>	<b>ejemplo Sordina en Nocturno</b> .....	66
<b>Ilustración 16</b>	<b>ejemplo de Vibrato en Danza</b> .....	66
<b>Ilustración 17</b>	<b>diferencia entre posibles escrituras del tremolo</b> .....	67
<b>Ilustración 18</b>	<b>ejemplo Tremolo individual en Pasillo</b> .....	67
<b>Ilustración 19</b>	<b>ejemplo Tremolo ligado en Pasillo</b> .....	67
<b>Ilustración 20</b>	<b>ejemplo Tremolo controlado en Pasillo</b> .....	68
<b>Ilustración 21</b>	<b>ejemplo Tremolo stacatto en Pasillo</b> .....	68
<b>Ilustración 22</b>	<b>ejemplo Anular en Milonga</b> .....	69
<b>Ilustración 23</b>	<b>ejemplo Glissando con tremolo en Son cubano</b> .....	69
<b>Ilustración 24</b>	<b>ejemplo Slide en Danza Zuliana</b> .....	69
<b>Ilustración 25</b>	<b>ejemplo de Pulsado en Torbellino</b> .....	70
<b>Ilustración 26</b>	<b>ejemplo Trino en Polka</b> .....	70
<b>Ilustración 27</b>	<b>ejemplos Sweet Picking en Candombe</b> .....	71
<b>Ilustración 28</b>	<b>ejemplo Transparencia en Caña</b> .....	71

## **Anexos**

A continuación podrán encontrar un link en el cual se encuentran adjunto los archivos de los anexos correspondientes al trabajo presente.

[https://drive.google.com/drive/folders/1LlLH7Xw\\_pXJrHHeW2DbuF1392L0MVV?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1LlLH7Xw_pXJrHHeW2DbuF1392L0MVV?usp=share_link)