



ESCUELA DE MÚSICA



AV. MUSICAL SUCRE

Investigación sobre la acogida de la música mediante el uso del
performance en espacios públicos de Quito.



AUTOR

Juan Pablo Ortiz Carrera

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

AV. MUSICAL SUCRE

Investigación sobre la acogida de la música mediante el uso del performance
en espacios públicos de Quito.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con
especialización en Performance.

Profesor Guía
César Santos

Autor
Juan Pablo Ortiz Carrera

Año
2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Av. Musical Sucre, a través de reuniones periódicas con el estudiante Juan Pablo Ortiz Carrera, en el semestre 2021-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

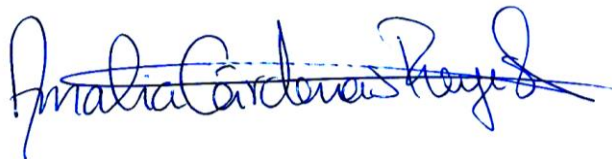


César Santos

C.I.: 0601901093

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Av. Musical Sucre, del estudiante Juan Pablo Ortiz Carrera, en el semestre 2021-10 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A handwritten signature in blue ink, reading "Amalia Cárdenas Reyes". The signature is written in a cursive style with a horizontal line crossing through the middle of the text.

Amalia Cárdenas

C.I.: 1722346523

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Juan Pablo Ortiz Carrera', with a long horizontal stroke underneath.

Juan Pablo Ortiz Carrera
C.I.: 1726902222

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su incondicionalidad.

A Isaac Zéas, César Santos y Amalia Cárdenas, por guiar este trabajo con apertura, pero también prolijidad.

A Sofía, David, Ana, Tamia, Felipe, Adrián y Leonardo por su disposición a pesar de la pandemia.

RESUMEN

La práctica musical en el espacio público existe, en estricto sentido, desde hace bastantes siglos. Sin embargo, su realización y popularidad varían en cada parte del mundo, ya sea por factores socioculturales, políticas públicas o la organización interna de los artistas de una ciudad. La puesta en escena también puede jugar un rol importante en la aceptación que pueda llegar a tener una expresión artística frente a una audiencia aleatoria, como es el caso de tocar en el espacio público de una ciudad. En el presente proyecto de titulación se prevé estudiar el caso de Quito en torno a este fenómeno.

Mediante la comparación del uso del espacio público de Quito y el de otras ciudades, se han identificado algunos obstáculos que impiden que el ámbito artístico y cultural tenga un desarrollo cotidiano en la capital ecuatoriana. Este proyecto plantea al *performance* musical en espacios públicos como una posibilidad de desarrollo cultural en la ciudad, tomando en cuenta la inminente apertura del Metro de Quito y la relativamente reciente construcción de bulevares y espacios públicos con alto potencial para enriquecer culturalmente el día a día en la ciudad.

Para llevar a cabo el proyecto, se planea recolectar información acerca de la historia y la realidad de la música en el espacio público de distintos países, enfatizando el caso quiteño. Del mismo modo, se buscará identificar factores musicales y extra-musicales que puedan tener mayor relevancia al momento de tocar música en el espacio público. Finalmente, los resultados obtenidos se pondrán en práctica a modo de un recital final.

Esta investigación servirá para comprender hasta dónde llega actualmente la expresión musical en los espacios públicos de Quito; y hasta dónde podría llegar en un futuro, donde se aprovechen herramientas que impulsen el *performance* musical en este tipo de contexto. Por lo tanto, el proyecto puede ser de utilidad para impulsar el desarrollo cultural de la ciudad, así como para músicos o académicos que tengan interés en el *performance* musical en espacios públicos en general.

ABSTRACT

There is music being played in public spaces, in theory, since centuries ago. Nevertheless, the completion and popularity of this activity may vary in every corner of the globe, due to social and cultural factors, public politics or the organization of the artists within a town. In the same way, the staging can play an important role in front of a random audience, as is the case of performing music in public spaces. The situation in Quito regarding this cultural phenomenon will be studied in the current project.

Based on the comparison between Quito's and other cities' use of public space, there have been identified some obstacles against the artistic and cultural development in the Ecuadorian capital city. Besides, there are highly potential projects, such as the construction of the metro system, that can be related to musical performance in public spaces, which is a chance to improve the situation in Quito.

In order to proceed with the project's goals, there will be a research focused on historical and recent aspects of the music in public space around the world. Furthermore, it will be identified which musical and extra-musical elements may be relevant in this type of context. To conclude, the obtained results will be applied in form of an academic recital.

This research can be helpful to understand the current limits of live music in Quito's public space, as well as the prospects that could be reached if the performance was exploited by the use of musical and extra-musical resources. Therefore, this project is addressed to musicians and academics interested in performing music in public spaces.

ÍNDICE

1	Introducción al performance musical en el espacio público	1
1.1	Actualidad	1
1.2	Historia.....	4
2	El performance musical como desarrollo cultural en Quito	8
2.1	Contexto en Quito	8
2.2	Elementos extra-musicales	15
3	Proceso de investigación	17
3.1	Objetivos.....	17
3.2	Enfoques, metodologías e instrumentos.....	17
3.2.1	Muestreo para la encuesta A.....	19
3.2.2	Muestreo para la encuesta B.....	19
3.2.3	Elaboración de preguntas para las encuestas A y B	20
3.2.3.1	Encuesta A - Grupo EMUDLA - 9 preguntas:.....	20
3.2.3.2	Encuesta B – Grupo UPS - 10 preguntas:	21
3.2.3.3	Categorización de las preguntas de las encuestas A y B	22
3.3	Planificación de la propuesta artística.....	23
4	Resultados del proceso de investigación	24
4.1	Análisis de resultados de las encuestas A y B.....	24
5	Aplicación al contexto práctico	44
5.1	Desarrollo de la propuesta artística para el recital final.....	44
5.2	Preparación y análisis del material.....	44
5.2.1	Repertorio y temática.....	44
5.3	Análisis del repertorio escogido (elementos musicales).....	46
5.3.1	<i>Ni aquí, ni allá</i> (versión para ensamble)	46

5.3.1.1	Forma.....	47
5.3.1.2	Introducción y Sección A.....	47
5.3.1.3	Sección B.....	49
5.3.1.4	Sección C.....	50
5.3.1.5	Secciones D y A'	51
5.3.2	<i>Ni aquí, ni allá</i> (versión acústica)	53
5.3.2.1	Forma.....	53
5.3.2.2	Introducción.....	54
5.3.2.3	Estribillo.....	56
5.3.2.4	Estrofa.....	57
5.3.2.5	Puente.....	59
5.3.3	<i>Filters</i> (Kurt Rosenwinkel).....	60
5.3.3.1	Formato, estilos y rol de la guitarra eléctrica.....	60
5.3.3.2	Relación con la propuesta artística	63
5.4	Presentación del material (elementos extra-musicales).....	64
5.4.1	Lugar de presentación	64
5.4.2	Selección de elementos extra-musicales para el repertorio	65
6	Conclusiones y recomendaciones.....	67
	Referencias	71
	ANEXOS	75

1 Introducción al performance musical en el espacio público

1.1 Actualidad

El vínculo entre las expresiones artísticas y el uso del espacio público es un hecho histórico en cualquier parte del mundo, no obstante, existen varios factores que diferencian su impacto para contribuir a la sociedad. Actualmente, muchas ciudades latinoamericanas se encuentran en un crecimiento acelerado, lo cual presenta nuevos retos de planificación, no solamente en temas de transporte o servicios básicos, sino también de carácter cultural (Páramo, 2018). En este sentido, la adecuada planificación y respectivo uso del espacio público pueden jugar un rol importante en la calidad de vida de los habitantes de una ciudad.

Como habitante de una ciudad, cada individuo automáticamente es también un *usuario* de lo que ofrezca su urbe. Es por ese principio que uno de los desafíos siempre presentes para cualquier municipio y ciudadanía es otorgar calidad al espacio público de su ciudad para que los *usuarios* de estos espacios se beneficien y, del mismo modo, sigan mejorando sus espacios (Borja, 2003). Existen autores que ahondan aún más en la trascendencia que puede llegar a tener el espacio público. Morales Pérez y Pacheco Bernal (2018) hablan del sentido de pertenencia y de verdadera apropiación de la identidad cuando los espacios urbanos se designan para eventos culturales que aporten al desarrollo e interacción de los habitantes de una ciudad.

Pasando de la teoría a la práctica, se vuelve complicado determinar una sola realidad para los músicos que se desenvuelven en espacios públicos. En ciertas regiones existen casos de precariedad en cuanto a políticas públicas que contribuyan a su desarrollo, es decir, el abandono de la informalidad; mientras que en otros lugares como Harbin (China), Yang y Lu (2019) describen cómo una ciudad puede llegar a edificarse -literalmente- en base a la música, no solo en cuanto a crear una agenda cultural (eventos, conciertos, etc.), sino incluso desde los aspectos arquitectónicos y simbólicos que caracterizan a esta ciudad.



Figura 1. Casa de ópera de Harbin, construida en 2016. Tomado de Hufton+Crow.

Más allá de presentar estos dos escenarios que ocurren hoy en día como extremos opuestos, lo que sí se puede asumir es que, en muchas ciudades del mundo, la música y las expresiones artísticas, en general, aportan al desarrollo del espacio público más de lo que uno se imagina. Por ejemplo, en ciertos barrios de Santiago de Chile se coloca a la escena musical de la cueca urbana como un elemento esencial para darle sentido a un espacio y crear una memoria urbana de la que todos sus habitantes formen parte (Espinosa, 2017). También está el caso de Sao Paulo, cuyo plan operacional del metro incluye a la práctica artística y musical en sus estaciones, así como la creación de eventos culturales (Alouche, 2001).

En Berlín existen reglamentos establecidos en la ley con relación al tema: por ejemplo, para un músico que desee tocar en un espacio público como la calle, no está permitido amplificar los instrumentos musicales; se debe mantener una distancia mínima de 20 metros con cualquier domicilio y el *performance* musical

no puede durar más de 60 minutos en un mismo sitio. Según Hartmann (2019), Berlín es la ciudad favorita en Alemania para los músicos que deseen tocar en el espacio público, debido a la flexibilidad de sus políticas en comparación a ciudades como Colonia, donde en principio está prohibida la música amplificada desde el 2018; o en Múnich, donde es obligatorio pasar por un proceso de audición en la alcaldía para conseguir una licencia y poder tocar en zonas peatonales.

Mientras que Gutiérrez y Törmä (2020) explican cómo la música y danza en una plaza del puerto de Veracruz pueden dinamizar la integración social de sus habitantes, aunque también mencionan la importancia de la autoridad local para impulsar estos eventos culturales; por otro lado, se señala que es complejo generar un desarrollo sólido debido a la falta de inversión y las trabas burocráticas e institucionales.



Figura 2. Músicos en una calle de Buenos Aires. Tomado de Stephan, B.

Otra ciudad para mencionar es Buenos Aires, cuya escena de músicos callejeros (específicamente en las estaciones del subterráneo) presenta distintas realidades. Según Fernández (2015), existen músicos que son

patrocinados por autoridades o gestores locales que tratan de regular las prácticas artísticas en los espacios públicos de la ciudad mediante la entrega de permisos a los artistas; aunque también hay músicos que han optado por la informalidad debido a dificultades para conseguir el ya mencionado permiso. Y, sobre todo, porque el mecanismo no responde a la realidad de la mayoría de los artistas: el permiso otorga pocas horas legales para tocar y se vuelve poco práctico (de Murat, 2019). Debido a esto, en el sistema de transporte subterráneo de la capital argentina se han ido generando *informalidades* en la *formalidad*. Los artistas deben aprender las reglas de juego que varían de estación en estación. De Murat y Potenza (2019) explican:

En el subte, la organización confluye del diálogo entre los artistas y los vendedores, con los empleados de Metrovías y otros agentes estatales. [...] Cada línea tiene su “código” que debe ser respetado si uno quiere tocar ahí. Los lugares se “ganan” o se “conservan” con la permanencia en el tiempo, que genera respeto entre ellos (p.77).

1.2 Historia

Como se puede ver, existen distintas realidades para los artistas en los espacios públicos de sus respectivas ciudades. Por consiguiente, para entender el porqué de estas diferencias, es conveniente dar un vistazo atrás en el tiempo y profundizar en la historia del arte en el espacio público y, sobre todo, en el “arte subterráneo”. Nowakowski (2016), basándose en aportes de historiadores musicales como Steffen Lieberwith y Walter Salmen, se remonta hasta 4000 A.C. en China para evidenciar que la música callejera es una de las ramas más antiguas de la historia de la música. Según él, la práctica musical en espacios públicos es algo sumamente humano y surgirá naturalmente en cualquier proceso de urbanización, del mismo modo que el crimen o muchos problemas sociales.

Además, hace énfasis al final de la edad media para determinar que la función de la música empieza a cambiar, pues se empieza a preferir las prácticas

musicales puertas adentro (en iglesias o salas de concierto), lo cual generó el inicio del declive en la percepción que tiene la sociedad sobre la música callejera. Por otro lado, destaca que varios siglos después empezaron los conflictos entre la legalidad e ilegalidad de las prácticas artísticas en espacios públicos. Se menciona un intento de prohibición y boicot mediante ordenanzas municipales en 1830 en París y de un suceso similar en Londres en 1864.

De manera similar, algunas décadas después, Tanenbaum (1995) relata que hacer música de manera espontánea estaba prohibido en la primera línea del subterráneo de Nueva York, inaugurada en 1904. También se menciona que, durante la alcaldía de LaGuardia (entre 1934 y 1945), los músicos callejeros que se valían del sistema del subterráneo como escenario eran vistos como mendigos y habían adquirido el estatus de “indeseables” dentro de la sociedad neoyorquina. De forma paralela a estos sucesos, Harrison (1990) destaca que a inicio de la década de los 30, muchos artistas se asociaron debido a la situación compleja que tenían que afrontar. De ahí surge el “*Grupo de artistas desempleados*” que después se convertiría en la “*Unión de artistas*” en 1934.

Harrison menciona que muchos artistas visuales se desarrollaron en el sector educativo, ya sea impartiendo clases o decorando murales en escuelas u hospitales. El objetivo era cambiar la percepción en el imaginario público sobre los artistas: querían que su actividad sea vista como una profesión y no como algo superficial para entretener o embellecer a una sociedad que, debido a la situación económica de la época, no podía darse esos lujos. A finales de la década, estos artistas estaban pintando murales para mejorar las estaciones del sistema de transporte subterráneo, así como creando esculturas con la misma finalidad.

Volviendo al texto de Tanenbaum, se menciona que unos años después se articuló el concepto de “foro público” por primera vez, lo que permitió el uso de las calles y parques en Nueva York para actividades relacionadas con la expresión cultural, además que las mismas no podían estar sujetas a prohibiciones. Este concepto se trabajaría a profundidad en las décadas de

1960 y 1970 con una sociedad mucho más abierta a apoyar el desarrollo de la cultura popular y la vida en el espacio público (Tanenbaum, 1995).



Figura 3. Miembros de la "Unión de artistas" de Nueva York en una manifestación. Tomado de ArtSpace.

Por otro lado, Sznaider (2017) se refiere a la historia bonaerense del arte mural en el subterráneo, dividiéndola en tres períodos clave:

[...] el primero va de mediados de los años 30 a mediados de los 40 y coincide con la etapa en la que quedó plasmada la Red de subterráneos sobre cuyo modelo se asientan las bases de la actual. El segundo abarca toda la década del 90 y se extiende hasta 2007. El último período se inicia en 2008 hasta la actualidad. En 1959 y 1960 y en 1969 se generaron algunas obras importantes pero puntuales y también existieron algunas iniciativas en el retorno de la democracia, en 1983 y 1984 (p.320).

Según el autor, cada etapa tuvo su enfoque cultural que se vio reflejado en el arte mural: primero sobre la historia colonial y postcolonial en Argentina; luego sobre el nacionalismo y construcción de la identidad; y finalmente sobre el arte en sí mismo, sin influencias históricas.

Complementando la historia argentina, Veronelli (2015) rescata a un lugar en particular que fue clave para el desarrollo cultural en la década de los 80:

En Buenos Aires fue mítica la actividad artística del centro Parakultural, en el que artistas de talento, creatividad y ansias de romper con la cultura establecida, desarrollaron una amplia gama de actividades, desde música y teatro hasta performances que mixturaban géneros y lenguajes. Se trató de un centro multidisciplinario del under porteño. Muchos artistas que pasaron por allí llegaron a destacarse en la cultura “oficial” o “comercial”. De allí que en Buenos Aires el término Underground posea un significado histórico que mantiene actualidad (p.78).

Es por estos sucesos históricos en metrópolis occidentales como Berlín, Nueva York o Buenos Aires, que se puede asociar al desarrollo del arte en el espacio público con el desarrollo del espacio público en sí, y, por ende, con el desarrollo –sobre todo cultural- de esas ciudades. Cabe citar a Páramo et al. (2018), que a su vez se refieren al texto de Borja y Muxi (2003):

[...] hay quienes sostienen que la historia de la ciudad es la de su espacio público, considerado como el principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía, y del cual se espera que contribuya a proporcionar sentido a la vida urbana y cuya calidad, multiplicación y accesibilidad definirían en buena medida el progreso de la ciudadanía (Borja & Muxi, 2003).

2 El performance musical como desarrollo cultural en Quito

2.1 Contexto en Quito

Volviendo a la temática inicial de este texto, acerca de los retos actuales en diversas ciudades latinoamericanas, surgen algunas interrogantes cuando se observa el caso de Quito. La capital ecuatoriana se encuentra a meses de iniciar el funcionamiento de la primera línea del Metro y será la primera vez que se implemente este sistema de transporte en el país. Lógicamente, la meta principal de este proyecto está direccionada a resolver el problema del tráfico vehicular que se ha ido agravando en Quito con el paso de los años.

Sin embargo, según la *web* oficial del Metro, también se prevé el “desarrollo de una nueva cultura ciudadana y una actitud positiva hacia los servicios públicos de calidad”, así como una “notable mejora en la calidad de vida de los quiteños” (MDQ, 2020). Estos objetivos se relacionan con la ya mencionada importancia del espacio público y con el concepto del ciudadano visto como *usuario* de su ciudad.

Después de este breve vistazo a lo que está por acontecer en Quito, cabe preguntarse: ¿qué tan realistas son los objetivos planteados por la Empresa Pública Metropolitana Metro de Quito (EPMMQ) acerca del desarrollo cultural que se generaría gracias al Metro? ¿De qué manera podría aportar la escena musical de la ciudad al proyecto? ¿Cuál es la situación actual de la escena musical con respecto a los espacios públicos?

En el libro *Quito Imaginado*, Aguirre, Carrión y Kingman (2005) describen a la ciudad desde diversas temáticas. Desde las tradiciones históricas que conforman la identidad del quiteño, hasta los problemas relativamente modernos como la contaminación auditiva o el tráfico vehicular, este texto trata de plasmar las múltiples realidades que suceden en Quito, así como también busca determinar un imaginario colectivo de ciertos temas que competen a todos los ciudadanos.

En cuanto al asunto cultural, existen varios puntos que caben ser señalados. Por ejemplo, Aguirre et al. (2005) analizan críticamente a los espacios

designados para generar cultura en Quito. Se menciona que existe diversidad, pero que en muchos casos los eventos culturales terminan siendo imitaciones que no logran fomentar ninguna tradición y solamente aportan a la distracción de los ciudadanos en su tiempo libre. Estas situaciones se reflejan en la relativamente poca demanda que existe para los eventos culturales en muchas zonas de la ciudad. Aunque también se diferencia que: “el sector bajo [sí] participa en actividades festivas, ya que en los barrios y vecindarios populares se organizan festividades religiosas y seculares” (p.175). Otro aspecto significativo para entender la situación fue (o sigue siendo) el rol de los medios de comunicación en la construcción cultural de la ciudad. Aguirre et al. (2005) afirman:

[...] en una sociedad en la que las posibilidades de formar parte efectiva de los espacios en los que se define lo público son muy limitadas, la televisión es uno de los elementos que más contribuye a fabricar la ilusión de participar, al tiempo que reproduce un estilo doméstico propio de una «cultura de clase media», cuyos patrones y referentes de vida se han generalizado entre los sectores populares (p.155-156).

Para profundizar en el caso quiteño, es pertinente referirse al famoso *Centro Histórico* de la ciudad, declarado como primer Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco en 1978. Según Aguirre et al. (2005): “[el centro histórico] se trata del espacio público por excelencia” (p.98). También explican que: “[esta calificación] no sólo se debe al reconocimiento de sus edificios, monumentos o plazas, sino al significado que tiene en su conjunto para la ciudadanía” (p.89), y también “[...] porque no existe otro lugar de la ciudad que tenga un orden tan definido y desarrollado” (p.99).

No obstante, este último argumento podría ser revisado 15 años después, ya que durante ese tiempo se han construido bulevares como el de la Av. Naciones Unidas (2013), o más recientemente, el de la Av. Amazonas (2017). Ambas construcciones sin duda poseen un orden y funcionamiento planificado y moderno, sin embargo, la gran diferencia con el Centro Histórico radica, por ejemplo, en el poco o nulo aporte cultural y artístico. Esto es más que

entendible ya que, como Aguirre et al. (2005) comentan: “[...] en un principio, el Centro fue la ciudad en su totalidad” (p.98).

Existen otros espacios públicos que también tienen valor cultural y artístico para la ciudad, así como eventos y talleres públicos que se realizan periódicamente. Gierhake y Jardon (2015) sintetizan lo que ha ocurrido en los últimos años en cuanto a la agenda cultural de la capital:

La dimensión cultural del espacio público se manifiesta, esencialmente, en dos aspectos: a) la integración de todos los lugares en los que la Secretaría de Cultura presenta su programa titulado: cultura en espacio público (entre otros: galerías de arte, el Parque Bicentenario, MDMQ, 2014); b) se programaron escenarios (construcciones y áreas abiertas) en las cuales se desarrollan actividades periódicas de uso público, como el Verano de Arte Quito, o las presentaciones públicas de los resultados de concursos de fotografía (MDMQ, 2013). Por ejemplo, el programa para el Verano de Arte 2014 muestra 20 conciertos en diferentes espacios públicos, una presentación del teatro, aproximadamente 50 cursos de capacitación en prácticas artesanales en diferentes barrios de Quito y cuatro ferias de artesanía y de libros (MDMQ, 2014).

Complementario a esto, existe un programa cultural provisto por la Secretaría de Cultura del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (SCMDMQ), la cual se encuentra en la *web* del Municipio:

“Programa Cultura y Espacio Público”

Dentro de este programa se realiza diferentes programaciones culturales anuales dedicadas a la comunidad del Distrito:

1. Fiestas y celebraciones del Distrito
2. Programación "Fiestas de Quito"
3. Programación "Bicentenario/Velada Libertaria"

4. Programación "Quito Verano"
5. Programación "Carnaval del DMQ"
6. Programación "Festivales internacionales"
7. Programación "Festivales y encuentros intercolegiales de las artes"
8. Programación "Interparroquial de Cultura "
9. Programación "Semana Santa Quiteña"
10. Programación "Retretas Banda Municipal."
11. Programación "Retretas Bandas Parroquiales"
12. Programación "Festivales Afro-ecuatorianos"
13. Programación "Festivales Ancestrales"
14. Programación "Culturas Urbanas"



Figura 4. Verano de las Artes Quito, Parque Itchimbía, 2015. Tomado de Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos.

Otro documento de utilidad para entender la situación del espectáculo público es la *Ordenanza Metropolitana No. 001*, también conocida como *Código Municipal para el Distrito Metropolitano de Quito* (MDMQ):

SECCIÓN II

DEL ESPECTÁCULO PÚBLICO

Artículo 11.3.103.- Definiciones. -

a. Espectáculo público. - Se entiende por espectáculo público toda actividad que provoque aglomeración de público con fines de recreación colectiva, que se lleve a cabo como consecuencia de una convocatoria pública, general e indiferenciada, donde los asistentes disfrutan y comparten expresiones artísticas, tales como: presentaciones de música, actuaciones teatrales, presentaciones circenses, de magia e ilusionismo, desfiles de modas, óperas, presentaciones humorísticas, de danza, ballet y bailes, entre otras.

Se excluyen de esta definición:

- i. Las expresiones artísticas efectuadas en espacios públicos donde el artista aprovecha el tránsito peatonal o vehicular para brindar un espectáculo por el que puede o no recibir una retribución económica del espectador.
- ii. Las reuniones de carácter religioso, institucional, político, congresos, actividades de recreación pasiva y marchas, salvo aquellas que en su desarrollo involucren expresiones artísticas abiertas al público, señaladas en el primer inciso.

Regresando a las inquietudes que genera la futura apertura del Metro de Quito, resulta interesante ver que, de acuerdo al Código Municipal vigente, un eventual *performance* musical en alguna estación del Metro no sería considerado un espectáculo público, mas sí una expresión artística en el espacio público. Acerca de las expresiones artísticas, la ordenanza dicta lo siguiente:

Artículo 11.5.170.- Se fortalecerá y creará la oferta, difusión y promoción de espectáculos culturales, deportivos, recreacionales y sociales, sin discriminación de las diversas manifestaciones juveniles, reconociendo las diferentes formas de participación y expresiones artísticas.

Como se puede observar, el desarrollo cultural y artístico en Quito tiene una clara y extensa organización desde el Municipio –específicamente, la Secretaría de Cultura-, pues existe una agenda cultural que trata de incluir a las diversas expresiones, históricas y modernas, de los grupos sociales que conforman la identidad de la ciudad; así como reglamentos que validan la realización de espectáculos públicos y de expresiones artísticas.

Sin embargo, también existe otra realidad que debe ser tomada en cuenta: más allá de los espectáculos públicos marcados en el calendario cultural de la ciudad, en el día a día no se aprovecha el espacio público para generar desarrollo cultural. En Quito resulta extraño encontrar artistas, músicos o actores en espacios públicos. Ni si quiera en las zonas más turísticas del Centro Histórico o en los ya mencionados bulevares del norte de Quito se puede afirmar que, en un día cualquiera, muy probablemente se va a encontrar a un artista y a un considerable público a su alrededor.

Esta realidad compleja también se puede entender por las políticas y reglamentos municipales arriba mencionados, ya que los mismos apuntan a una *agenda* con espectáculos culturales ya marcados en un calendario, mas no a fomentar las expresiones artísticas en los espacios públicos de manera cotidiana.

García (2017) se refiere al valor del arte en el espacio público en Latinoamérica:

El arte de la calle que se produce en diversos puntos de Latinoamérica responde a esa necesidad de contar y contarnos, de establecer puntos de encuentro en el espacio público y de criticar al poder en todas sus formas, aunque esa crítica se vista de un lenguaje no apto para oídos

sensibles, de palabrotas que hieren la sensibilidad de los señores del buen vestir y del buen decir. El teatro de la calle que se practica en Quito responde –muchas de las veces- a esa necesidad de cuestionar el día a día, de interpelar al poder y a sus instrumentos de dominación. Carlos Michelena, el enano Araujo, Eclipse solar, Manicho, son algunos de los cuenteros callejeros que -por medio de la risa festiva- logran lanzar dardos cuestionadores a una sociedad que los margina por su condición: “payasitos nomás son” (p.91).



Figura 5. Presentación de Carlos Michelena en el parque El Ejido, Quito.

Complementario a esto, Albán Achinte (2008) reflexiona en torno a los roles que deben jugar tanto municipio como ciudadanía:

La ciudad, en su fascinante complejidad, nos plantea el reto de responsabilizarnos de los espacios que habitamos y hacer de los espacios de los públicos lugares para concertar con el Estado el diseño de políticas, que no deben ser unilaterales, que deben consultar con el quehacer y el sentir de la gente, y dar respuestas a las demandas culturales que se construyen en la vida cotidiana y que deben acercar el Estado a la sociedad (p.110).

Teniendo en cuenta esta otra perspectiva sobre la situación en Quito, se puede ver cómo el proyecto del Metro podría representar una gran oportunidad para dar un paso adelante frente a los obstáculos actuales que dificultan el desarrollo cultural cotidiano de la ciudad. Es necesario reiterar que el asunto depende tanto de las políticas culturales desde la *autoridad* (Municipio, en el caso de Quito), como de las propuestas e iniciativas desde la *ciudadanía* (sobre todo los artistas, como actores culturales).

Así que, en una eventual situación donde existiera esa oportunidad para los artistas de utilizar el espacio público de forma habitual y corriente, cabe preguntarse: ¿Cómo hacer atractivo el *desarrollo cultural* para el resto de la ciudad? Para responder esto desde la perspectiva de un músico, se entiende que el *desarrollo cultural* es su expresión artística (componer, producir, interpretar música, etc.). Por lo tanto, se puede visualizar al *performance musical en el espacio público* como una forma de *desarrollo cultural*. Ahora se puede reformular la pregunta a: ¿Cómo hacer atractivo el *performance musical* en el espacio público para el resto de la ciudad?

2.2 Elementos extra-musicales

Esta nueva interrogante se podría aclarar si se analiza el concepto de *show* en el *performance* musical. Si bien está claro que lo “auditivo” y lo “sonoro” son lo central en la música, también existen otros factores que complementan la experiencia del *performance* musical. Kuehn (2013) habla de elementos “extra-musicales” (p.75) para explicar esto. Se menciona a las dimensiones corporales, espaciales y sociales del *performance*, así como los aspectos semióticos y semánticos relacionados con el modo de ejecución mímico-gestual y biomecánicos. También se señala el papel que cumplen los medios visuales y tecnológicos empleados durante un espectáculo, así como la vestimenta, luces y efectos multimedia, entre otros.

Por otro lado, tanto Kuehn (2013), como Tsay (2013) señalan que, debido a la carencia de investigación en torno a este tema, la mayoría de músicos

profesionales y academias musicales enfocan toda su atención a “sonar cada vez mejor”, ya que esto definirá la identidad de cada artista. Como consecuencia de esto, la indiferencia frente al rol de las artes escénicas en la música ha sido -y sigue siendo- un aspecto común en la mayoría de músicos académicos. En relación a este fenómeno, Platz y Kopiez (2012) se preguntan por qué el público prefiere la experiencia de un espectáculo musical en vivo, cuando siempre existe la opción de disfrutar de una grabación sin errores en un ambiente idóneo para lo que comúnmente se conoce como “escuchar música”.

El factor visual puede influir más de lo que uno se imagina en la percepción que tenga la audiencia sobre el *performance* musical. Platz y Kopiez (2012), así como Tsay (2013) resaltan que lo aural y lo visual se complementa y apoya al artista al momento de crear comunicación y significado con la audiencia. Asimismo, se menciona que el factor visual aplica a cualquier estilo musical, aunque sobretodo puede ser más decisivo en la música popular, debido a los factores socioculturales que inclinan a este público a tener un estilo de vida sumamente “visual”, incluyendo su percepción sobre la música.

Finalmente, Mitchell y MacDonald (2016) se refieren al peso del elemento visual en el *performance* musical desde un enfoque más psicológico-cognitivo. Se aclara que el *performance* es, a fin de cuentas, un momento de interacción social donde constantemente hay un cruce de información –sonora, visual, emocional, de comportamiento y de reconocimiento de identidad- entre varios individuos. Sin embargo, está comprobado que los humanos somos mejores identificando rostros que identificando voces. En general, según Mitchell & McDonald, existe mayor susceptibilidad a los estímulos visuales y esto no solamente se verá reflejado en lo que perciba el público sobre el *performance*, sino también sobre el *performer*.

¿Qué impacto pueden llegar a tener estos elementos “extra-musicales” en un contexto de *performance* en el espacio público, donde la relación entre audiencia y artista es más bien de “desconocidos”?

3 Proceso de investigación

3.1 Objetivos

El presente trabajo de titulación se llevó a cabo mediante distintas y diversas actividades y métodos de investigación que responden a la meta central del proyecto: *entender hasta dónde puede llegar el performance musical en el espacio público y conocer qué impedimentos afectan a su desarrollo en la actualidad.*

Para lograr este fin, se consideraron tres objetivos específicos:

- 1) Describir la situación actual de la escena musical en el espacio público de Quito y compararla con otras ciudades del mundo.
- 2) Identificar qué elementos musicales y extra-musicales sobresalen en el contexto de *performance* en el espacio público.
- 3) Emplear los elementos en un contexto práctico planificado (recital final).

3.2 Enfoques, metodologías e instrumentos

Tomando en cuenta que los tres objetivos específicos planteados demandaron distintos enfoques y el uso de más de una herramienta de investigación, a continuación, se explicará a profundidad a cada uno con sus respectivas cualidades metodológicas:

Para responder al primer objetivo específico (describir la situación actual de la escena musical en el espacio público de Quito y compararla con otras ciudades del mundo), el enfoque para la recolección de información fue la *investigación documental* (López-Cano, 2014). Debido a la temática del trabajo y la necesidad de contextualizar y aclarar la vigencia de los temas anteriormente abordados, fue primordial acudir a artículos de revistas científicas, literatura y material de orden legal (ordenanzas, leyes, etc.) para comparar a la capital ecuatoriana con otras ciudades del mundo en cuanto al uso cultural y artístico del espacio público. Por consiguiente, la herramienta que se usó para organizar

toda la información encontrada fue el *análisis de documentos* (López Regalado, 2011), con el cual también se consiguió formular varias de las preguntas que componen las encuestas que responden al segundo objetivo específico.

En cuanto al segundo objetivo específico (identificar qué elementos musicales y extra-musicales sobresalen en el contexto de *performance* en el espacio público), los métodos de investigación fueron tanto cualitativos como cuantitativos. Sobre el primer grupo se puede volver a mencionar al *análisis de documentos* que sirvió para elaborar dos encuestas; también se llevó a cabo una *entrevista cualitativa semiestructurada* (Hernández Sampieri, 2014) con Sebastián Acosta, docente de la Universidad Central del Ecuador especializado en el tema. La entrevista fue de carácter semiestructurado porque giró alrededor de tres ejes generales:

- 1) ¿Cuál es la percepción de la comunidad artística sobre la cabida que tienen el arte y la cultura en Quito?
- 2) ¿Existen avances o propuestas para vincular al *performance* musical con los espacios públicos de Quito?
- 3) Su punto de vista sobre el tema en general.

Además, cabe destacar que la entrevista (E1) fue de utilidad para aclarar el contexto sobre el cual se formularon varias preguntas utilizadas en las encuestas que se explicarán a continuación, así como para diseñar la temática del recital que pone en práctica lo investigado en este trabajo (capítulo 5).

Por lo tanto, para identificar elementos musicales y extra-musicales que puedan tener relevancia con el tema de estudio, se realizaron dos *encuestas* en simultáneo con dos muestras distintas (Hernández, 2009). Cabe puntualizar que la mayoría de las preguntas se repitieron en ambas encuestas, aunque también se diseñaron algunas preguntas específicas que responden a las cualidades de cada uno de los grupos de estudio. López-Cano (2014) aclara

por qué es tan importante construir muestras adecuadas cuando se hace investigación con temas que involucren el punto de vista del público general:

Un caso particularmente difícil son los trabajos que se interesan por la opinión de las audiencias y el público. En general los públicos son demasiado heterogéneos y sus motivaciones, intereses y ejercicio de recepción son muy diferentes entre sí. En estos casos es muy recomendable reducir la población a colectivos más homogéneos. Se pueden segmentar por edad, por el poder adquisitivo, si tienen o no estudios musicales, etc. (p.98).

3.2.1 Muestreo para la encuesta A

La población objeto de estudio para la primera encuesta estuvo compuesta únicamente por estudiantes y ex-estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas (EMUDLA), ya que los criterios de estudio consistían en:

- Estudios musicales de un nivel intermedio o avanzado
- Que su profesión o futura profesión esté vinculada con la música
- Que viva en el Distrito Metropolitano de Quito (DMQ)

La muestra final fue de 65 estudiantes y ex-estudiantes que respondieron voluntariamente al cuestionario titulado *Música en el espacio público de Quito (Artistas)*, el cual estuvo disponible desde el 26 de octubre de 2020 hasta el 2 de noviembre de 2020.

3.2.2 Muestreo para la encuesta B

La población objeto de estudio para la segunda encuesta se conformó por estudiantes de diversas carreras de la Universidad Politécnica Salesiana

(UPS). Se escogió particularmente a esta universidad, debido a que actualmente no existe una carrera de música o una facultad de artes en su oferta académica. Por lo tanto, los criterios para el segundo grupo de estudio fueron:

- Que no curse actualmente una carrera artística
- Que su profesión o futura profesión no esté vinculada directamente con la música
- Que viva en el DMQ

La muestra final fue de 148 estudiantes que respondieron voluntariamente al cuestionario titulado *Música en el espacio público de Quito* el cual estuvo disponible desde el 26 de octubre de 2020 hasta el 2 de noviembre de 2020.

3.2.3 Elaboración de preguntas para las encuestas A y B

A continuación, se detallarán las preguntas que se utilizaron en ambas encuestas. Asimismo, se agruparán las mismas de acuerdo a tres categorías que las diferencian: 1) uso del espacio público, 2) espacios culturales y 3) factores musicales y extra-musicales.

3.2.3.1 Encuesta A - Grupo EMUDLA - 9 preguntas:

1. ¿Piensas usar el Metro de Quito cotidianamente?
2. ¿Cómo calificarías el uso del espacio público en Quito?
3. ¿Qué tanto influye el espacio público en la calidad de vida dentro de la ciudad?
4. ¿En dónde deberían tomar lugar las expresiones culturales (sobre todo, la música en vivo)?
5. ¿Cómo debería incidir el Municipio de Quito con respecto a este tema?

6. ¿Qué tipo de propuestas te gustaría escuchar en el espacio público de Quito?
7. ¿Sería más interesante si la propuesta musical incluyera a un/una cantante?
8. ¿Qué tan importante es la vestimenta y puesta en escena de los músicos?
9. ¿Qué tan importante es la comunicación del artista con el público?

3.2.3.2 Encuesta B – Grupo UPS - 10 preguntas:

1. ¿Piensas usar el Metro de Quito cotidianamente?
2. ¿Cómo calificarías el uso del espacio público en Quito?
3. ¿Qué tanto influye el espacio público en la calidad de vida dentro de la ciudad?
4. ¿En dónde deberían tomar lugar las expresiones culturales (sobre todo, la música en vivo)?
5. ¿Cómo debería incidir el Municipio de Quito con respecto a este tema?
6. ¿Qué tipo de propuestas te gustaría escuchar en el espacio público de Quito?
7. ¿Qué formato musical te llamaría más la atención?
8. ¿Sería más interesante si la propuesta musical incluyera a un/una cantante?
9. ¿Qué tan importante es la vestimenta y puesta en escena de los músicos?
10. ¿Qué tan importante es la comunicación del artista con el público?

3.2.3.3 Categorización de las preguntas de las encuestas A y B

En cuanto al uso de las tres categorías se puede mencionar que hubo la intención de llevar a la población objeto de estudio desde el tema más general (el uso del espacio público) hasta el tema más específico (los factores musicales y extra-musicales que puedan incidir en el espacio público). Esto se puede demostrar con el orden de las preguntas de ambos cuestionarios.

Tabla 1. Preguntas utilizadas en las encuestas A y B.

	Pregunta	Categoría	Encuesta
1	¿Piensas usar el Metro de Quito cotidianamente?	Uso del espacio público	A y B
2	¿Cómo calificarías el uso del espacio público en Quito?	Uso del espacio público	A y B
3	¿Qué tanto influye el espacio público en la calidad de vida dentro de la ciudad?	Uso del espacio público	A y B
4	¿En dónde deberían tomar lugar las expresiones culturales (sobre todo, la música en vivo)?	Espacios culturales	A y B
5*	¿Cómo debería incidir el Municipio de Quito (Secretaría de Cultura, Metro de Quito, etc.) con respecto a este tema?	Espacios culturales	A
6*	¿Cómo debería incidir el Municipio de Quito (Secretaría de Cultura, Metro de Quito, etc.) con respecto a este tema?	Espacios culturales	B
7	¿Qué tipo de propuestas te gustaría escuchar en el espacio público de Quito?	Factores musicales y extra-musicales	A y B
8	¿Qué formato musical te llamaría más la atención?	Factores musicales y extra-musicales	B
9	¿Sería más interesante si la propuesta musical incluyera a un/una cantante?	Factores musicales y extra-musicales	A y B
10	¿Qué tan importante es la vestimenta y puesta en escena de los músicos?	Factores musicales y extra-musicales	A y B
11	¿Qué tan importante es la comunicación del artista con el público?	Factores musicales y extra-musicales	A y B

Se siguió este procedimiento para que, dentro de lo posible, las respuestas a las preguntas de la tercera categoría (factores musicales y extra musicales) se desarrollen tomando en cuenta la mayor cantidad de elementos posibles del tema general (espacio público).

Por otro lado, la pregunta 8 (*¿Qué formato musical te llamaría más la atención?*) aparece únicamente en la encuesta B (estudiantes UPS), ya que hubo la intención de conocer si los formatos musicales pueden llegar a tener relevancia para el público en general. A diferencia de la pregunta 7 (acerca de estilos y géneros musicales) que sí fue dirigida tanto a músicos y “no-músicos”, los formatos musicales tienen una connotación visual relevante para el estudio: la cantidad de músicos en escena interpretando una obra. Este aspecto trasciende géneros y estilos musicales, a pesar de que existen tradiciones y excepciones como una *big band* o un cuarteto de cuerdas. Más allá de estos ejemplos puntuales, se puede afirmar que, en general, el formato musical es un elemento flexible y adaptable. Tomando esto en cuenta, se decidió averiguar si existe un interés consciente por los formatos musicales de parte de la población objeto de estudio sin estudios musicales.

Finalmente, el resto de las preguntas fueron dirigidas a ambos grupos con las mismas opciones de respuesta. En estos casos, la finalidad fue encontrar similitudes y diferencias en los puntos de vista de ambos grupos en torno a los temas de estudio.

3.3 Planificación de la propuesta artística

Es fundamental entender al tercer objetivo específico (emplear los elementos en un contexto práctico planificado) como el producto de los dos anteriores: una propuesta artística basada en la información recolectada y analizada sobre el tema general (primer objetivo); y el análisis de los resultados de las encuestas previamente realizadas (segundo objetivo).

Con esta finalidad, se desarrolló una propuesta artística para poner en práctica los resultados obtenidos de los dos primeros objetivos. Esta propuesta también

puede ser vista como la creación de un repertorio musical analizado y diseñado para tocar en el espacio público. La elaboración y el análisis de este repertorio, así como su planificación para ponerlo en práctica serán trabajados en el capítulo 5.

4 Resultados del proceso de investigación

4.1 Análisis de resultados de las encuestas A y B

A continuación, se compararán y analizarán las respuestas a las encuestas obtenidas de las dos poblaciones objeto de estudio.

Se realizará un breve análisis de estos resultados agrupando las preguntas bajo las tres categorías previamente señaladas: (1) *uso del espacio público*, (2) *espacios culturales* y (3) *factores musicales y extra-musicales*.

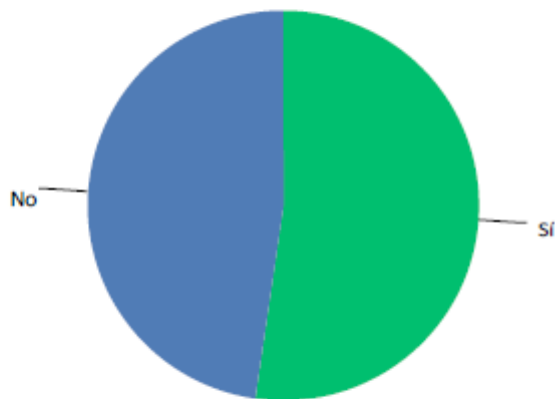
Vale reiterar que la encuesta A corresponde a la encuesta titulada *Música en el espacio público de Quito (Artistas)*; la muestra fue de 65 estudiantes y ex-estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas (EMUDLA). En cambio, para la encuesta B, titulada *Música en el espacio público de Quito*, la muestra fue de 148 estudiantes de la Universidad Politécnica Salesiana (UPS).

Tomando en cuenta estos detalles, se ha decidido presentar los resultados de manera intercalada: luego de cada pregunta, siempre se presentará primero el resultado de la encuesta EMUDLA (rojo) y luego, el de UPS (celeste). Aunque como ya se mencionó, las preguntas 5, 6 y 8 tienen una finalidad distinta, pues no se busca comparar las opiniones de los dos grupos encuestados, sino conocer la opinión general de cada grupo sobre los temas de estudio abordados en esas preguntas.

Se espera que esto sirva de ayuda para una mejor comparación y entendimiento de los resultados obtenidos con ambas encuestas.

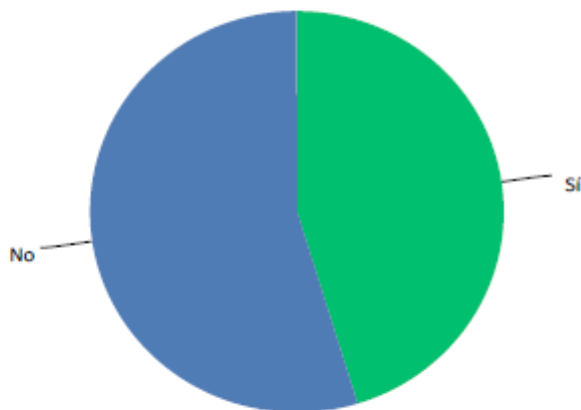
I. ¿Piensas usar el Metro de Quito cotidianamente?

EMUDLA



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Sí	52.31%	34
No	47.69%	31
TOTAL		65

UPS

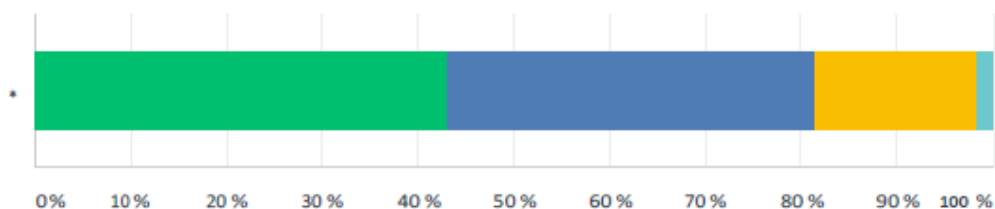


OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Sí	45.27%	67
No	54.73%	81
TOTAL		148

Figura 6. Pregunta 1 de las encuestas A y B.

II. ¿Cómo calificarías el uso del espacio público en Quito?

EMUDLA



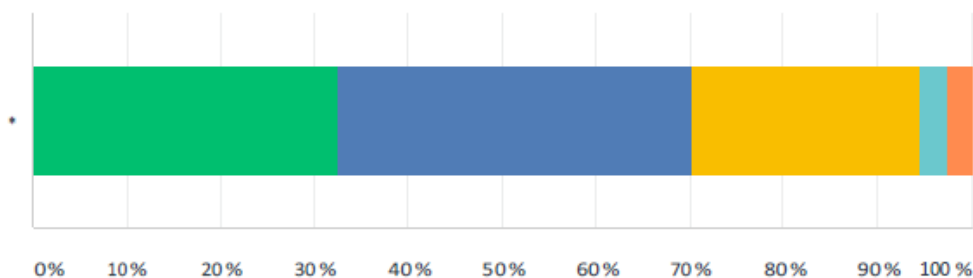
- Totalmente desorganizado, abandonado y desaprovechado
- Medianamente desorganizado, abandonado y desaprovechado
- Medianamente organizado y utilizado
- Altamente organizado y utilizado
- Se lo aprovecha de manera organizada y cotidiana para impulsar cultura, deporte, etc.

	TOTALMENTE DESORGANIZADO, ABANDONADO Y DESAPROVECHADO	MEDIANAMENTE DESORGANIZADO, ABANDONADO Y DESAPROVECHADO	MEDIANAMENTE ORGANIZADO Y UTILIZADO	ALTAMENTE ORGANIZADO Y UTILIZADO	SE LO APROVECHA DE MANERA ORGANIZADA Y COTIDIANA PARA IMPULSAR CULTURA, DEPORTE, COMERCIO, TURISMO, ETC.	TOTAL
*	43.08%	38.46%	16.92%	1.54%	0.00%	65
	28	25	11	1	0	

Figura 7. Pregunta 2 de la encuesta A.

¿Cómo calificarías el uso del espacio público en Quito?

UPS



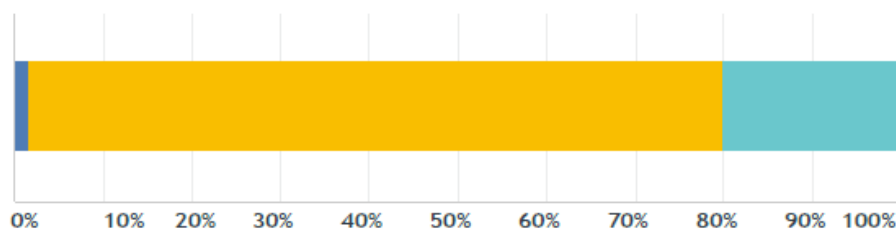
- Totalmente desorganizado, abandonado y desaprovechado
- Medianamente desorganizado, abandonado y desaprovechado
- Medianamente organizado y utilizado
- Altamente organizado y utilizado
- Se lo aprovecha de manera organizada y cotidiana para impulsar cultura, deporte, etc.

	TOTALMENTE DESORGANIZADO, ABANDONADO Y DESAPROVECHADO	MEDIANAMENTE DESORGANIZADO, ABANDONADO Y DESAPROVECHADO	MEDIANAMENTE ORGANIZADO Y UTILIZADO	ALTAMENTE ORGANIZADO Y UTILIZADO	SE LO APROVECHA DE MANERA ORGANIZADA Y COTIDIANA PARA IMPULSAR CULTURA, DEPORTE, COMERCIO, TURISMO, ETC.	TOTAL
*	32.43%	37.84%	24.32%	2.70%	2.70%	
	48	56	36	4	4	148

Figura 8. Pregunta 2 de la encuesta B.

III. ¿Qué tanto influye el espacio público en la calidad de vida dentro de la ciudad?

EMUDLA



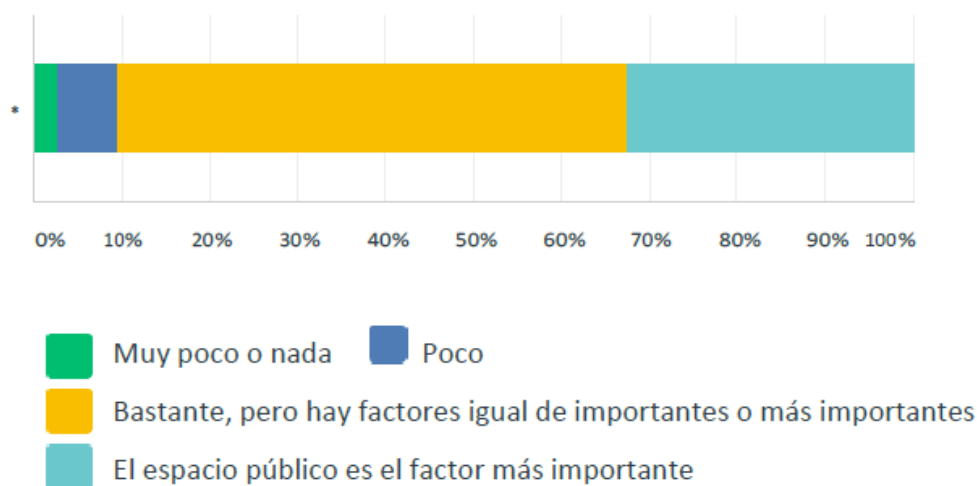
- Muy poco o nada
- Poco
- Bastante, pero hay factores igual de importantes o más importantes
- El espacio público es el factor más importante

MUY POCO O NADA	POCO	BASTANTE, PERO HAY FACTORES IGUAL DE IMPORTANTES O MÁS IMPORTANTES	EL ESPACIO PÚBLICO ES EL FACTOR MÁS IMPORTANTE	TOTAL
0.00%	1.54%	78.46%	20.00%	
0	1	51	13	65

Figura 9. Pregunta 3 de la encuesta A.

¿Qué tanto influye el espacio público en la calidad de vida dentro de la ciudad?

UPS



	MUY POCO O NADA	POCO	BASTANTE, PERO HAY FACTORES IGUAL DE IMPORTANTES O MÁS IMPORTANTES	EL ESPACIO PÚBLICO ES EL FACTOR MÁS IMPORTANTE	TOTAL
*	2.70%	6.76%	58.11%	32.43%	
	4	10	86	48	148

Figura 10. Pregunta 3 de la encuesta B.

Los resultados de la primera categoría (*uso del espacio público*) reflejan opiniones similares de parte de los dos grupos encuestados sobre este tema.

Si bien la primera pregunta sobre el posible uso cotidiano del Metro de Quito tiene resultados opuestos (aproximadamente el 52% del grupo EMUDLA sí considera usar el metro cotidianamente, mientras que casi el 55% del grupo UPS no planea usar al metro como medio de transporte en el día a día), se puede ver que en ambos casos no hay una inclinación determinante hacia las opciones de respuesta. Esto se podría explicar esencialmente por dos motivos.

Por un lado, hay que tomar en cuenta que la primera línea del Metro de Quito, próxima a entrar en funcionamiento dentro de pocos meses, es justamente eso: la primera fase de un nuevo sistema de transporte público que no alcanzará a cubrir en su totalidad al Distrito Metropolitano de Quito. Es entendible que muchas de las personas encuestadas no vivan cerca de las estaciones de la Línea 1 y por eso, no consideren usar el metro cotidianamente para movilizarse. Por otro lado, se debe mencionar que la pandemia actual puede jugar un rol importante al opinar sobre este tema, ya que últimamente se ha visto que muchos ciudadanos optan por evitar el uso del transporte público. Por consiguiente, resulta incierto cómo empezará a funcionar el metro con las condiciones actuales.

En cambio, sobre la segunda pregunta relacionada directamente al uso del espacio público en Quito, se puede afirmar que ambos grupos tienen una percepción altamente negativa sobre el uso actual del espacio público en la ciudad. Se puede puntualizar que la mayoría del grupo EMUDLA lo califica como “totalmente desorganizado, abandonado y desaprovechado”, mientras que la mayoría del grupo UPS optó por “medianamente desorganizado, abandonado y desaprovechado”.

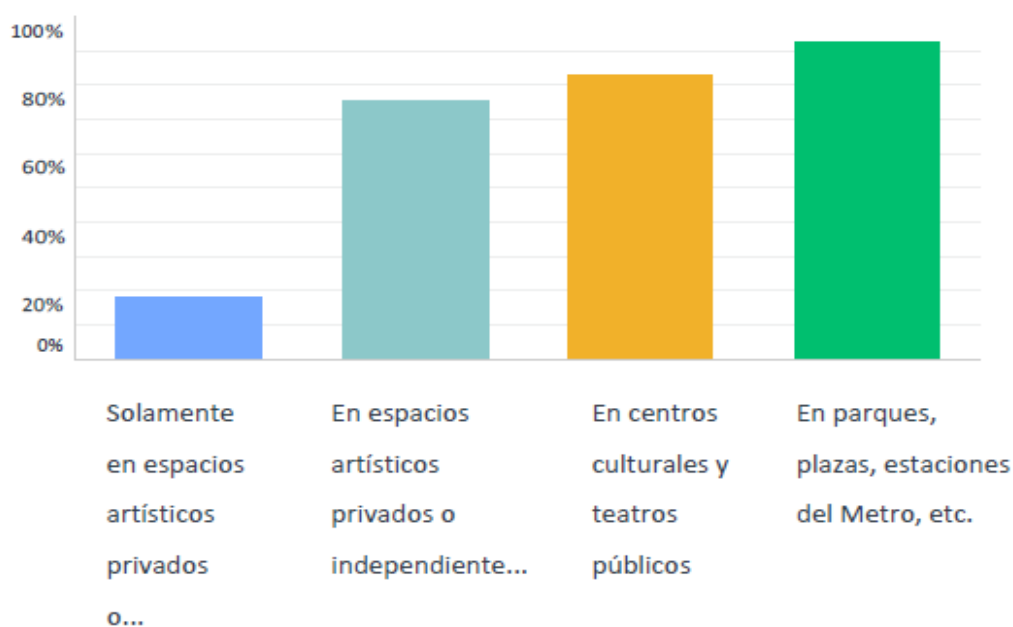
Finalmente, también se puede ver una reacción similar de ambos grupos con la tercera pregunta. Más del 78% del grupo EMUDLA considera que el espacio público influye bastante en la calidad de vida dentro de la ciudad, aunque existen otros factores igual de importantes o más importantes. Cerca del 58% de los estudiantes del grupo UPS comparten con esa opción de respuesta, pero cabe señalar que más del 32% del grupo UPS piensa que el espacio público es el factor más importante en relación a la calidad de vida en Quito, frente a un 20% del grupo EMUDLA que piensa de esta manera.

De este modo, se puede observar que el grupo EMUDLA tiene una percepción ligeramente más negativa que el grupo UPS sobre el uso actual del espacio público en Quito. Además, en ambos grupos se evidencia un alto interés por el espacio público y su importancia para mejorar la calidad de vida en la ciudad.

IV. ¿En dónde deberían tomar lugar las expresiones culturales (sobre todo, la música en vivo)?

*Opción múltiple

EMUDLA

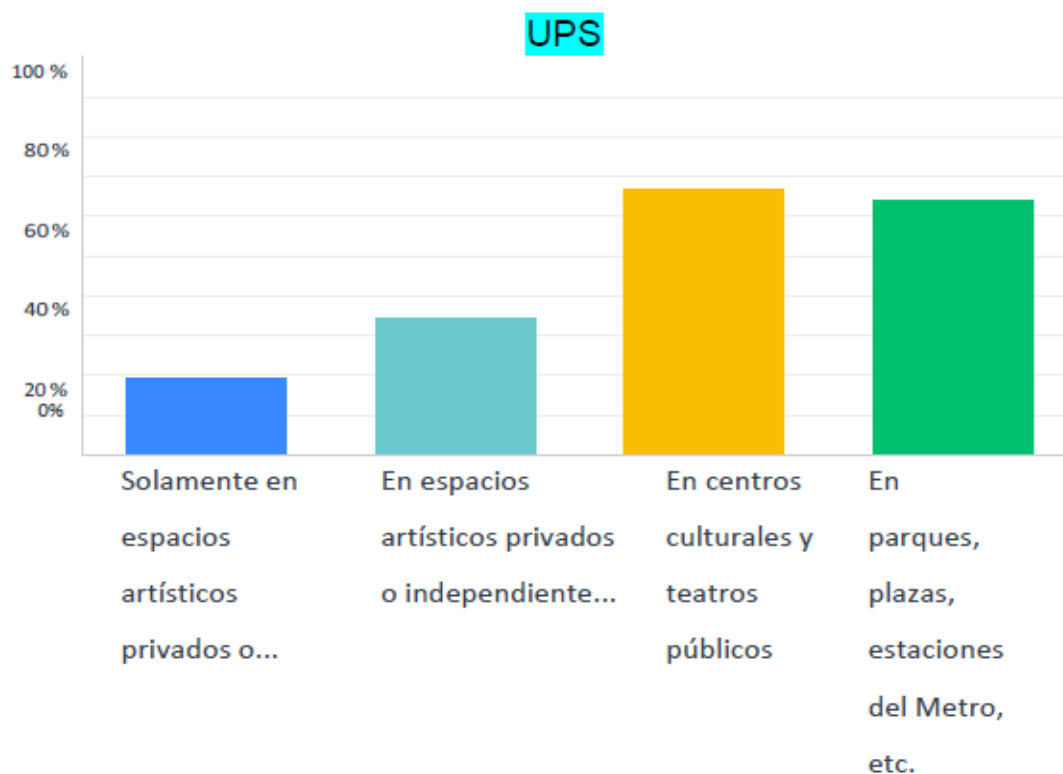


OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Solamente en espacios artísticos privados o independientes (bares, teatros, etc.)	18.46%	12
En espacios artísticos privados o independientes (bares, teatros, etc.)	75.38%	49
En centros culturales y teatros públicos	83.08%	54
En parques, plazas, estaciones del Metro, etc.	92.31%	60
Total de encuestados: 65		

Figura 11. Pregunta 4 de la encuesta A.

¿En dónde deberían tomar lugar las expresiones culturales (sobre todo, la música en vivo)?

*Opción múltiple

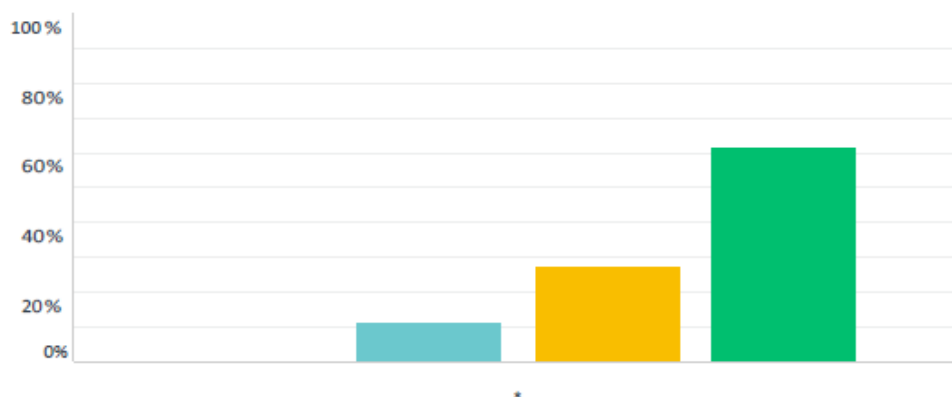


OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Solamente en espacios artísticos privados o independientes (bares, teatros, etc.)	19.72%	28
En espacios artísticos privados o independientes (bares, teatros, etc.)	34.51%	49
En centros culturales y teatros públicos	66.90%	95
En parques, plazas, estaciones del Metro, etc.	64.08%	91
Total de encuestados: 142		

Figura 12. Pregunta 4 de la encuesta B.

V. ¿Cómo debería incidir el Municipio de Quito (Secretaría de Cultura, Metro de Quito, etc.) con respecto a este tema?

EMUDLA

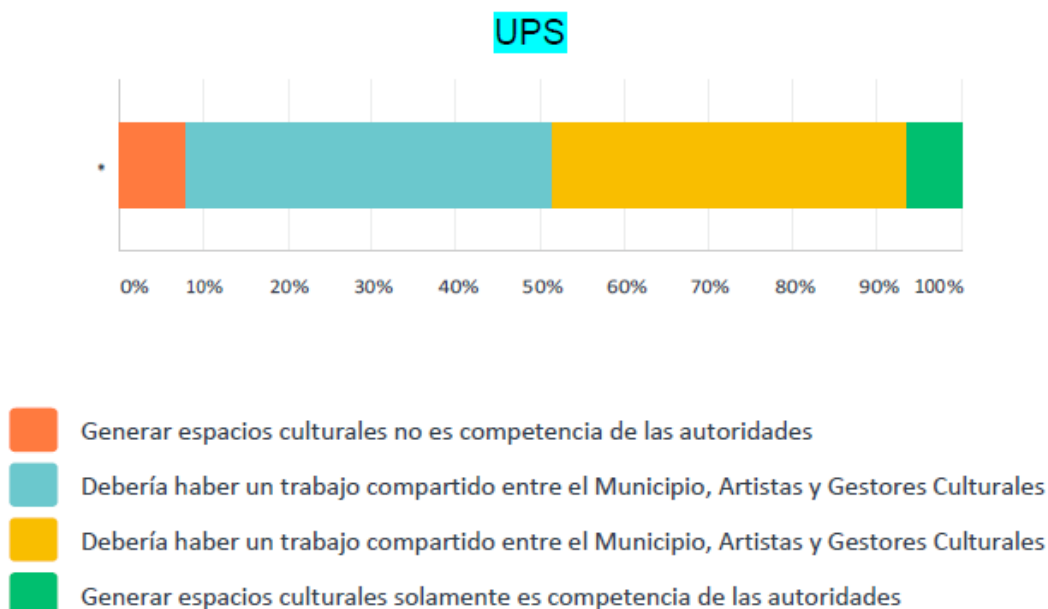


- Generar espacios culturales no es competencia de las autoridades
- Debería enfocarse en los espacios culturales actuales e incentivar su uso
- Debería generar nuevos espacios culturales utilizando más espacios públicos de la [...]
- Debería generar nuevos espacios culturales y, además, organizar un sistema que [...]

	GENERAR ESPACIOS CULTURALES NO ES COMPETENCIA DE LAS AUTORIDADES	DEBERÍA ENFOCARSE EN LOS ESPACIOS CULTURALES ACTUALES E INCENTIVAR SU USO	DEBERÍA GENERAR NUEVOS ESPACIOS CULTURALES UTILIZANDO MÁS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD (POR EJEMPLO: BULEVARES, ESTACIONES DEL METRO, ETC.)	DEBERÍA GENERAR NUEVOS ESPACIOS CULTURALES Y, ADEMÁS, ORGANIZAR UN SISTEMA QUE REMUNERE ECONÓMICAMENTE A LOS ARTISTAS QUE SE PRESENTEN EN ESTOS ESPACIOS	TOTAL
*	0.00%	10.77%	27.69%	61.54%	
	0	7	18	40	65

Figura 13. Pregunta 5 de la encuesta A.

VI. ¿Cómo debería incidir el Municipio de Quito (Secretaría de Cultura, Metro de Quito, etc.) con respecto a este tema?*



	GENERAR ESPACIOS CULTURALES NO ES COMPETENCIA DE LAS AUTORIDADES	DEBERÍA HABER UN TRABAJO COMPARTIDO ENTRE EL MUNICIPIO, ARTISTAS Y GESTORES CULTURALES. LOS ARTISTAS Y GESTORES CULTURALES TIENEN MÁS RESPONSABILIDAD.	DEBERÍA HABER UN TRABAJO COMPARTIDO ENTRE EL MUNICIPIO, ARTISTAS Y GESTORES CULTURALES. EL MUNICIPIO TIENE MÁS RESPONSABILIDAD.	GENERAR ESPACIOS CULTURALES SOLAMENTE ES COMPETENCIA DE LAS AUTORIDADES	TOTAL
*	7.75%	43.66%	42.25%	6.34%	
	11	62	60	9	142

Figura 14. Pregunta 5 de la encuesta B.

Las respuestas a la cuarta pregunta muestran un alto interés del grupo EMUDLA por aprovechar la mayor cantidad de espacios posibles para actividades culturales, pues entre el 75% y 92% de los encuestados piensan que la música en vivo debería tener lugar tanto en espacios privados (bares, teatros, etc.), como en los centros culturales y teatros públicos ya existentes, e incluso en espacios públicos poco o nada utilizados con este fin en la actualidad como parques, plazas o las futuras estaciones del metro.

Con los estudiantes del grupo UPS, en cambio, se evidencia que aproximadamente 2 de cada 3 encuestados están de acuerdo con que la música en vivo exista en los centros culturales y teatros públicos ya existentes, así como en parques, plazas o las futuras estaciones del metro. Sin embargo, también se ve que aproximadamente entre el 20% al 35% del grupo optó por la opción “solamente en espacios artísticos privados o independientes (bares, teatros, etc.)”, lo cual refleja probablemente una realidad histórica sobre la poca importancia y el deficiente uso que se le ha dado al espacio público para fines culturales o artísticos en general.

Por otro lado, con la pregunta 5 se intentó visualizar qué esperan los músicos (EMUDLA) de las autoridades competentes (Municipio, Secretaría de Cultura, EMMDQ, etc.). Los resultados indican que más del 61% del grupo espera que se generen nuevos espacios culturales y que, además, se organice un sistema formal para remunerar económicamente a los artistas que se presenten en estos espacios. Cabe mencionar también que ningún encuestado del grupo EMUDLA piensa que “generar espacios culturales no es competencia de las autoridades”.

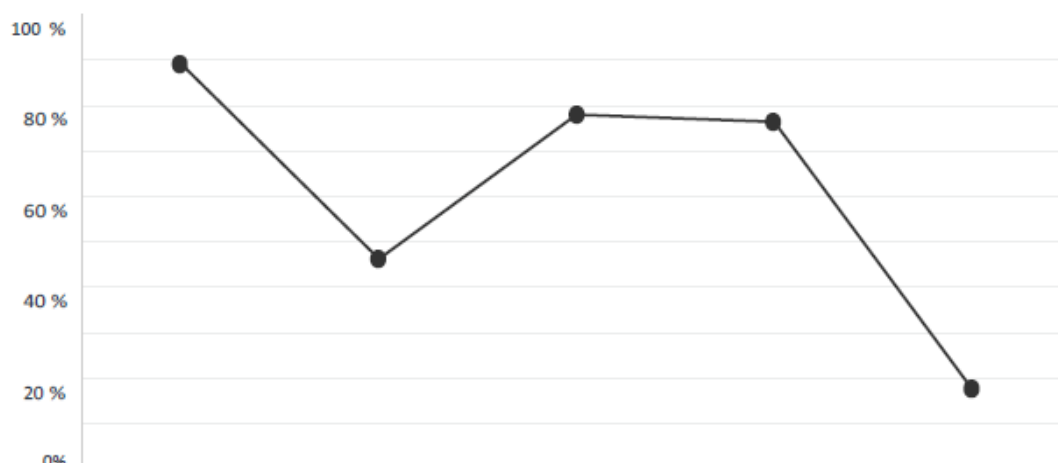
En cambio, la pregunta 6 fue dirigida al otro grupo de estudio (UPS), con la finalidad de identificar quién tiene más responsabilidad en el tema: los artistas y gestores culturales o las autoridades. La opinión del grupo demuestra claramente que lo ideal sería un trabajo compartido entre ambos actores con la misma carga de responsabilidad.

Para resumir lo obtenido con las preguntas sobre los espacios culturales, se puede destacar la alta expectativa que tienen los dos grupos encuestados sobre aumentar la cantidad de espacios para la cultura. Esto no solo implica generar más teatros, museos o centros culturales, sino darles un uso cultural a los otros espacios públicos ya existentes como los parques, plazas e incluso las futuras estaciones del metro. Además, se evidencia que los músicos esperan proyectos culturales serios, donde exista remuneración económica por su trabajo. Finalmente, los estudiantes del grupo UPS piensan que este tema es responsabilidad tanto de los artistas como de las autoridades por igual.

VII. ¿Qué tipo de propuestas te gustaría escuchar en el espacio público de Quito?

*Opción multiple

EMUDLA



Música inédita	Covers (versiones de canciones ya grabadas)	Música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito (académica, jazz, etc.)	Música popular (rock, pop, urbano, etc.)	Otro:
----------------	---------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------	-------

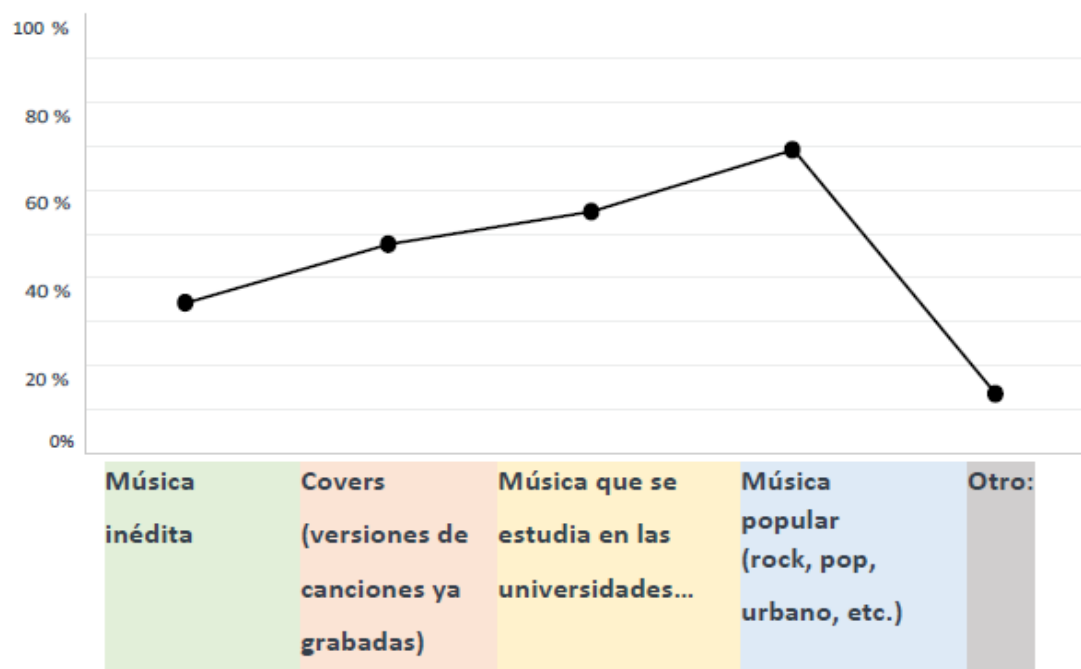
OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Música inédita	88.89%	56
Covers (versiones de canciones ya grabadas)	46.03%	29
Música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito (académica, jazz, etc.)	77.78%	49
Música popular (rock, pop, urbano, etc.)	76.19%	48
Otro:	17.46%	11
Total de encuestados: 63		

Figura 15. Pregunta 6 de la encuesta A.

¿Qué tipo de propuestas te gustaría escuchar en el espacio público de Quito?

*Opción múltiple

UPS

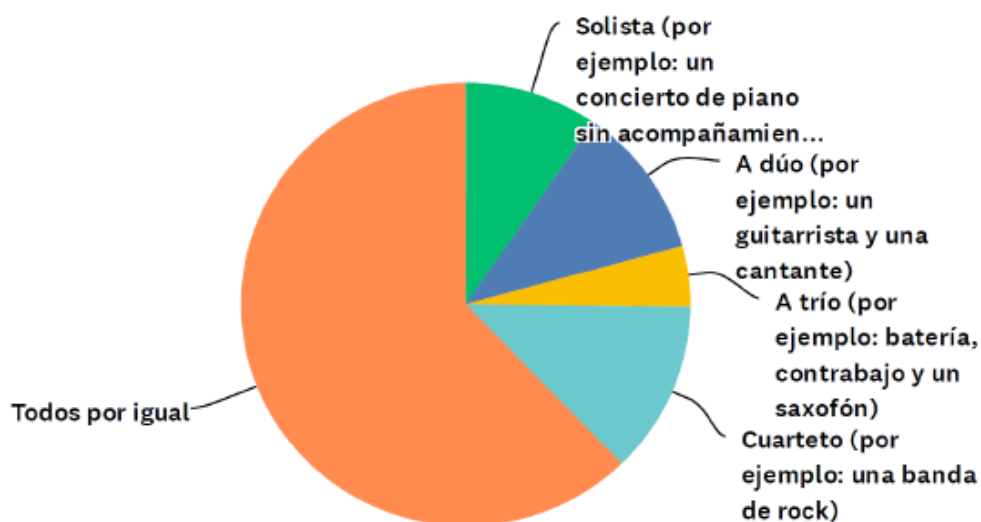


OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Música inédita	34.07%	46
Covers (versiones de canciones ya grabadas)	47.41%	64
Música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito (académica, jazz, etc.)	54.81%	74
Música popular (rock, pop, urbano, etc.)	68.89%	93
Otro:	13.33%	18
Total de encuestados: 135		

Figura 16. Pregunta 6 de la encuesta B.

VIII. ¿Qué formato musical te llamaría más la atención?

UPS



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
Solista (por ejemplo: un concierto de piano sin acompañamiento)	9.63%	13
A dúo (por ejemplo: un guitarrista y una cantante)	11.11%	15
A trío (por ejemplo: batería, contrabajo y un saxofón)	4.44%	6
Cuarteto (por ejemplo: una banda de rock)	12.59%	17
Todos por igual	62.22%	84
TOTAL		135

Figura 17. Pregunta 7 de la encuesta B.

IX. ¿Sería más interesante si la propuesta musical incluyera a un/una cantante?

EMUDLA

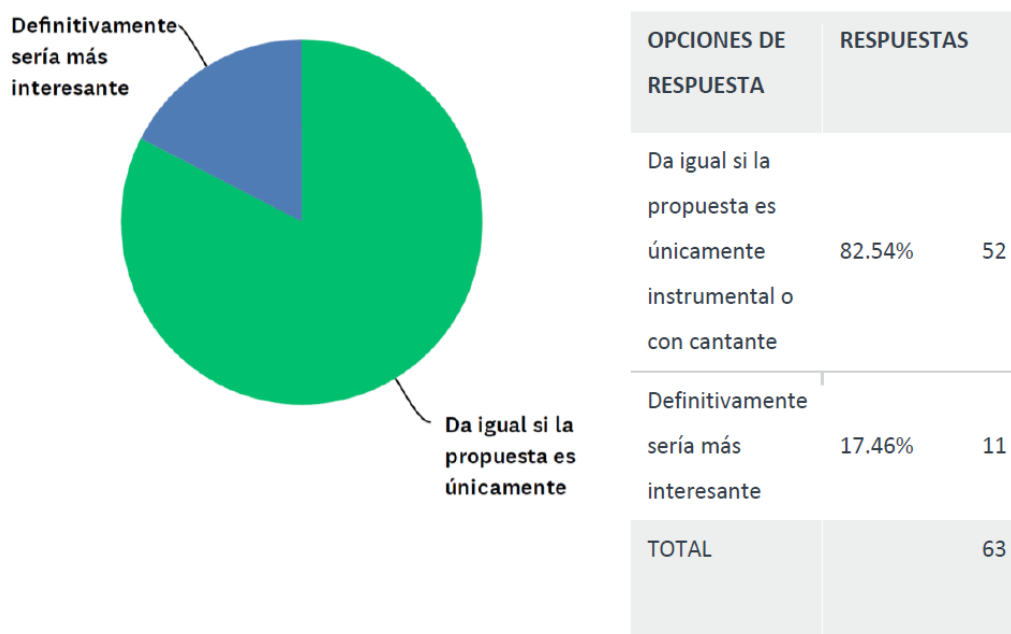


Figura 18. Pregunta 7 de la encuesta A.

UPS

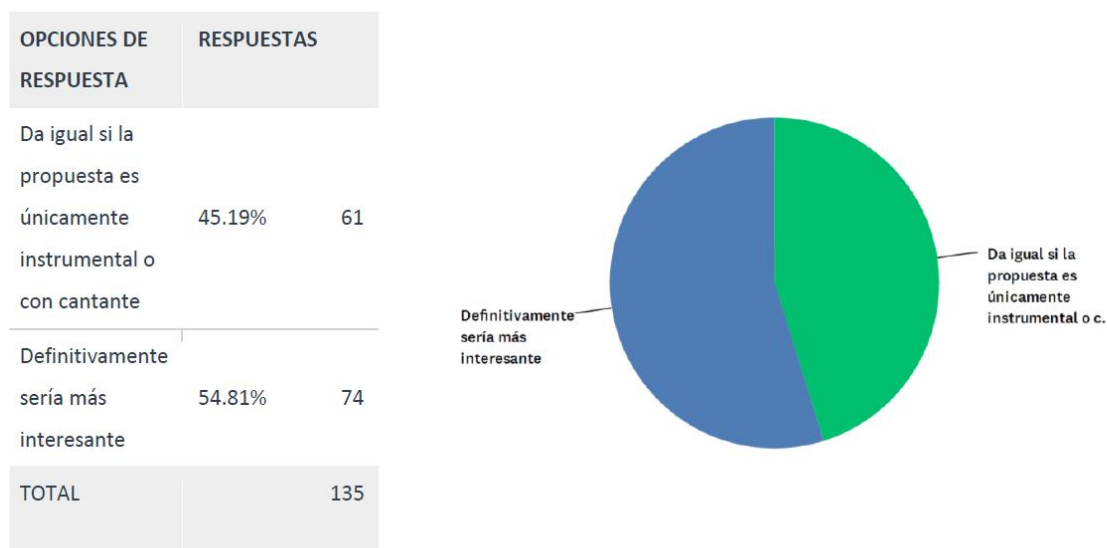


Figura 19. Pregunta 8 de la encuesta B.

X. ¿Qué tan importante es la vestimenta y puesta en escena de los músicos?

EMUDLA

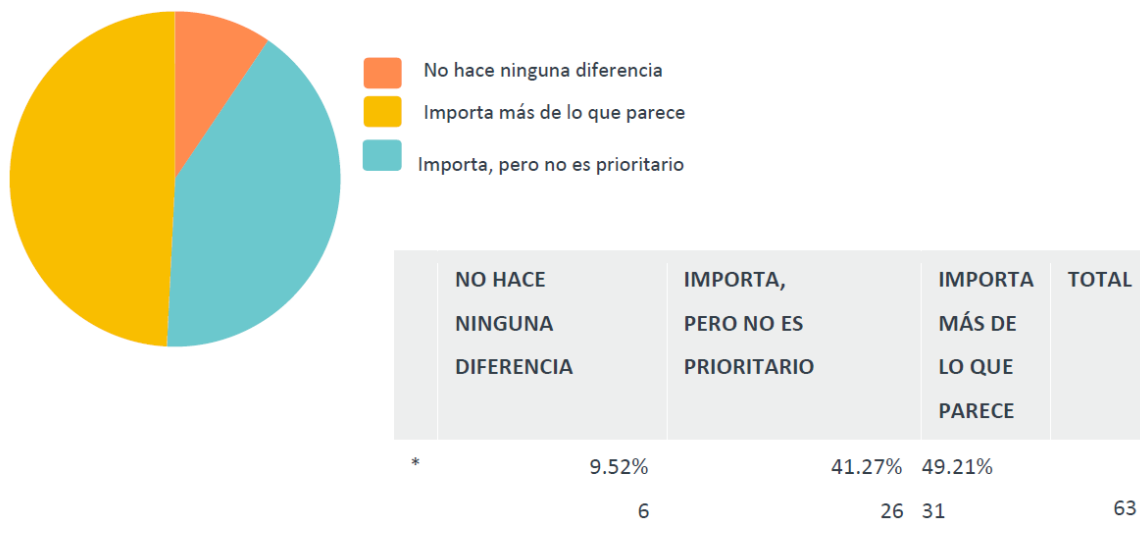


Figura 20. Pregunta 8 de la encuesta A.

UPS

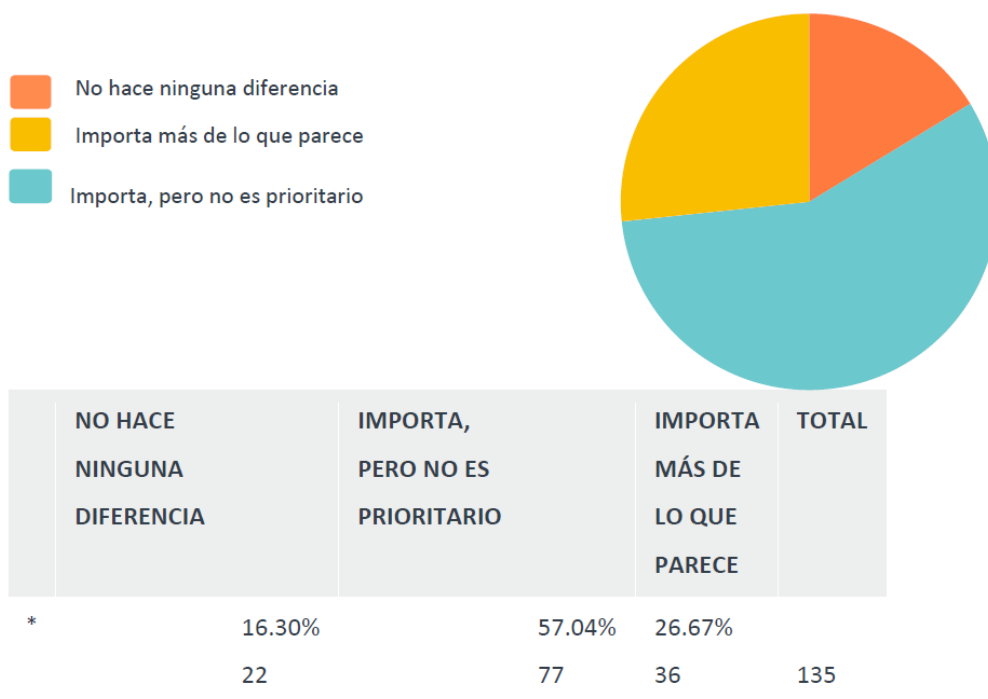


Figura 21. Pregunta 9 de la encuesta B.

XI. ¿Qué tan importante es la comunicación del artista con el público?

EMUDLA

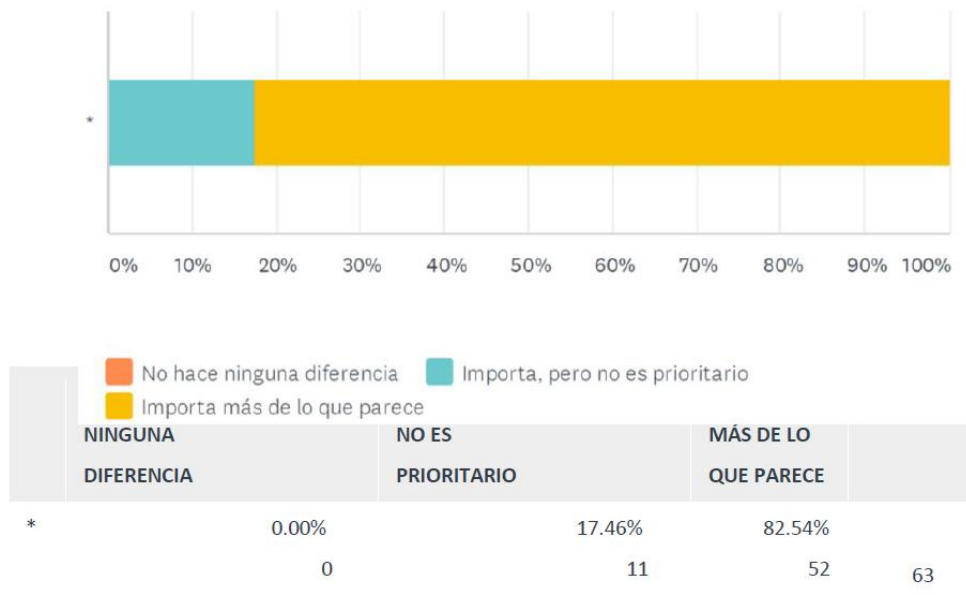


Figura 22. Pregunta 9 de la encuesta A.

UPS

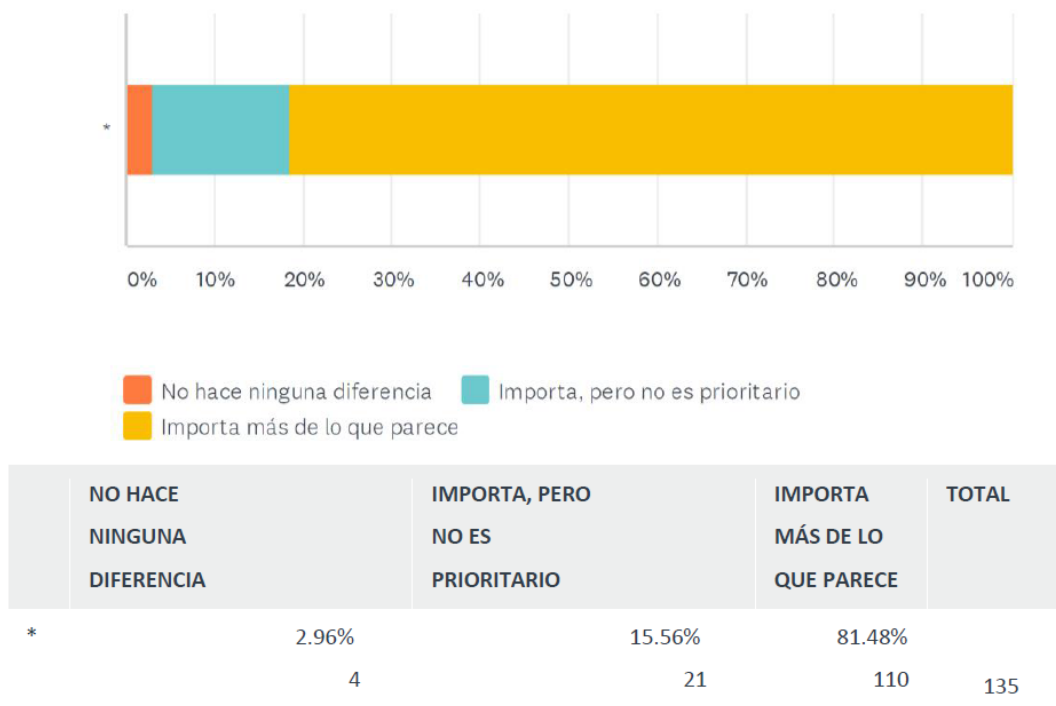


Figura 23. Pregunta 10 de la encuesta B.

Los resultados de las preguntas acerca de los elementos musicales y extra-musicales revelan importantes diferencias en los puntos de vista de los dos grupos de estudio.

La séptima pregunta, relacionada con las propuestas musicales que deberían interpretarse en un contexto de espacio público, contenía 5 opciones de respuesta: 1) “música inédita”, 2) “covers”, 3) “música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito”, 4) “música popular”, y 5) “otros”. Como se puede ver, son opciones que no necesariamente se oponen entre sí, sino que se complementan. Por ejemplo, una banda de rock conformada por estudiantes de una escuela de música popular podría interpretar una canción de *Soda Stereo*, lo cual contendría al mismo tiempo las opciones 2), 3) y 4). La intención de haber seleccionado esas opciones de respuesta radica justamente en las combinaciones musicales que se pueden formar con las respuestas de ambos grupos.

Tomando en cuenta lo anterior, se pueden ver las tres opciones más puntuadas por ambos grupos. En la encuesta EMUDLA, la opción “música inédita” fue la más escogida con más del 88%; la opción “música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito” fue segunda con casi el 78%; muy cerca se encontró la opción “música popular” con más del 76%. En cambio, en la encuesta UPS, más del 68% seleccionó la opción “música popular”; el segundo lugar fue para la opción “música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito” con casi el 55%; y la tercera opción más votada fue “covers” con más del 47%.

Resulta interesante ver que la opción “música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito” ocupa el segundo lugar para ambos grupos, lo cual indica que hay un deseo de los músicos de EMUDLA por presentar su repertorio fuera de la universidad, mientras que del otro lado hay curiosidad por saber a qué se dedican exactamente los estudiantes de música en la ciudad. También se debe mencionar que la opción “música inédita” fue la que generó mayor contraste, debido a que fue la

preferida del grupo EMUDLA (más del 88%), pero solo fue escogida por el 34% del grupo UPS.

Con la siguiente pregunta, acerca de los formatos musicales y dirigida únicamente al grupo UPS, se revela claramente que el formato musical no juega un rol determinante para volver más atractivo al *performance* musical en el espacio público. A 2 de cada 3 estudiantes cualquier formato musical les llamaría la atención por igual; mientras que el resto de encuestados dividió su voto de tal manera que todas las opciones de formato musical tienen un porcentaje similar (entre el 4% y el 13%), lo cual refuerza el mismo resultado.

Por otro lado, las respuestas a la pregunta 9 sugieren prestarle más atención al factor “cantante” al momento de crear una propuesta musical. Para más del 82% del grupo EMUDLA, incluir a un/una cantante no hace ninguna diferencia para volver más interesante el *performance* musical. No obstante, en la encuesta UPS se ve que casi el 55% piensa que incluir a un/una cantante sí tiene relevancia. Asimismo, en la décima pregunta, relacionada con la importancia de la vestimenta y puesta en escena de los músicos, se ve que los dos grupos de estudio tienen distintas opiniones sobre el tema. Más del 49% del grupo EMUDLA piensa que estos factores “importan más de lo que parece”, sin embargo, esa opción solo fue escogida por el 26,67% del grupo UPS. La opción más votada del segundo grupo fue “importa, pero no es prioritario”, con poco más del 54%. Finalmente, la pregunta 11 refleja un punto de vista en común entre los dos grupos, ya que para más del 82% del grupo EMUDLA y para más del 81% del grupo UPS, la comunicación del artista con el público “importa más de lo que parece”.

Para concluir el análisis de estos factores, cabe recalcar los siguientes aspectos: el interés compartido de los grupos EMUDLA y UPS por la música que se estudia en Quito; el caso particular de la música inédita; la relevancia de incluir o no a un/una cantante en un show; y la importancia de una buena comunicación del artista con su audiencia. Estos elementos serán tomados en cuenta para la elaboración de la propuesta artística que se desarrollará en el siguiente capítulo.

5 Aplicación al contexto práctico

5.1 Desarrollo de la propuesta artística para el recital final

Haciendo uso de la información y resultados obtenidos en los capítulos anteriores, se determinó crear una propuesta musical en forma de un recital para poner en práctica los resultados obtenidos. Como se mencionó en el capítulo 2, desde la perspectiva de un músico, el enfoque de la propuesta debería intentar responder a la siguiente pregunta: *¿Cómo hacer atractivo el performance musical en el espacio público para el resto de la ciudad?*

Por lo tanto, se detallará el proceso para definir el repertorio y la temática de la propuesta, así como también se analizarán y compararán los aspectos más pertinentes de las obras escogidas. Posteriormente, se explicará a profundidad la manera de poner en práctica esta propuesta artística. Este último punto tiene alta relevancia con el tema central de la investigación: los alcances y límites del *performance* musical en el espacio público.

5.2 Preparación y análisis del material

5.2.1 Repertorio y temática

Para conformar el repertorio de la propuesta musical, se tomó en cuenta principalmente a los resultados obtenidos de las dos encuestas realizadas con los grupos EMUDLA y UPS. Gracias a los puntos en común, así como a las diferencias encontradas en los temas de estudio, se resolvió crear un repertorio musical que, en el mismo sentido, incluya a estas similitudes y diferencias en forma de elementos musicales o extra-musicales. Es importante reiterar que la finalidad de haber escogido a estas poblaciones objeto de estudio fue principalmente para la elaboración de este repertorio y el futuro uso cultural que se le pueda dar al espacio público en Quito, ya que, por un lado, el grupo EMUDLA representa a los potenciales músicos que utilicen el espacio público para presentarse; y por otro, el grupo UPS representa al potencial público que transite por estos espacios.

Además, se estableció la necesidad de encontrar una temática general que enlace las obras que conforman la propuesta artística. Para definir esta temática, se partió desde los dos primeros capítulos de esta investigación (la actualidad y la historia del arte en el espacio público; la situación en Quito respecto al tema, etc.). En el mismo sentido, la entrevista E1, mencionada en el capítulo 3, sirvió para aclarar el contexto actual de Quito desde el punto de vista de los músicos y artistas de otras disciplinas que se practican en la ciudad. Por lo tanto, se logró identificar cuatro conceptos clave que se mostrarán y justificarán a continuación:

- **Quito:** el lugar objeto de estudio donde se planea realizar la propuesta artística.
- **Espacio público:** el tema principal de estudio que se trata de vincular con el *performance* musical de una manera más atractiva.
- **Identidad:** en el capítulo 1 se muestra cómo el uso cultural y artístico del espacio público puede marcar la identidad de los ciudadanos con su ciudad. Además, la entrevista E1 sugiere varios temas para definir la identidad quiteña.
- **Inestabilidad y ambigüedad:** en el capítulo 2 se evidencia el poco uso cultural y artístico que se le otorga al espacio público en Quito de manera cotidiana, más allá de los programas existentes y las fechas definidas para eventos culturales en la ciudad. Además, en la entrevista E1 se sugiere que no hay un tema predominante en Quito con el cual se identifiquen los artistas.

Juntando estos cuatro conceptos, se definió la temática de la propuesta artística de la siguiente manera: **la inestabilidad y ambigüedad como parte de la identidad de Quito.**

Finalmente, se determinó que el repertorio musical para abordar esta temática consistirá de una composición inédita interpretada de dos maneras contrastantes y una obra para guitarra sola (en total, 3 piezas).

5.3 Análisis del repertorio escogido (elementos musicales)

Los tres temas que serán interpretados contienen características musicales que, deliberadamente, en muchos casos son opuestas y su finalidad es crear un contraste al momento de realizar el recital. Adicional a esto, cabe indicar que el análisis se enfocará en todos los elementos que aporten a la temática general de la propuesta ya explicada: *la inestabilidad y ambigüedad como parte de la identidad de Quito*. Se espera que esto proporcione claridad al momento de llevar a cabo el *performance* musical y le dé un sentido más artístico al repertorio escogido.

La composición inédita, titulada *Ni aquí, ni allá*, será analizada en sus dos versiones; mientras que *Filters*, el tema para guitarra sola, pertenece al guitarrista estadounidense, Kurt Rosenwinkel, y será analizado posteriormente.

5.3.1 *Ni aquí, ni allá* (versión para ensamble)

Para definir algunas características musicales de la composición, se tomaron en cuenta los resultados de las preguntas 7 (*¿Qué tipo de propuestas te gustaría escuchar en el espacio público de Quito?*); 8 (*¿Qué formato musical te llamaría más la atención?*); y 9 (*¿Sería más interesante si la propuesta musical incluyera a un/una cantante?*).

Acerca del tipo de propuestas musicales, cabe recordar que casi el 89% del grupo EMUDLA optó por la *música inédita*, mientras que casi el 69% del grupo UPS seleccionó a la *música popular* como la opción favorita. Además, ambos grupos ubicaron en segundo lugar a la *música que se estudia en las universidades, escuelas y conservatorios de Quito (académica, jazz, etc.)*. En base a estos resultados, se definió que la composición incluirá elementos de dos géneros musicales: el jazz contemporáneo – para responder al interés por la música que se estudia en Quito - y el rock progresivo –para responder al interés por la música popular. En el libro, *La historia del rock*, Paytress (2012) describe brevemente a este subgénero:

[El rock progresivo] despegó en serio a finales de los sesenta [...] y alcanzó su momento álgido a principios de los setenta. [...] la auténtica llegada del rock progresivo la marcó la aparición en 1970 de los tres grandes: Yes, Genesis y Emerson, Lake & Palmer. [...] [Estas bandas] jugaron con complejas estructuras musicales, improvisaciones instrumentales, letras extravagantes y un aura general de distanciamiento (p.146).

Por otro lado, los resultados acerca de la relevancia del formato musical indicaron que, para el grupo de estudio UPS, no existe un formato que sobresalga sobre el resto. En cambio, en la interrogante sobre el efecto que puede tener o no incluir a un/una cantante en la propuesta musical, se evidencia que el grupo UPS (54,81%) le da mucha más importancia al hecho de incluir a un/una cantante que el grupo EMUDLA (17,46%). Por lo tanto, esta versión de la composición inédita fue escrita para un quinteto de música popular que incluye batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, piano y voz.

5.3.1.1 Forma

En cuanto a la forma del tema, se puede indicar que está compuesta por: Introducción - A - B - C - D (sección de solos) - A' - Coda

Si bien esta forma atípica no está basada en la forma de otra composición en particular, hay que aclarar que se siguió la pauta de componer dentro del ya mencionado subgénero del rock progresivo, lo cual implica en cualquier caso incluir un tema principal (sección A), un desarrollo (secciones B y C) y una sección para solos (D).

5.3.1.2 Introducción y Sección A

En la Figura 24 se muestran los primeros cuatro compases de la introducción, los cuales también indican la armonía que tendrá la sección A. Estas dos secciones se encuentran en la tonalidad de Ab mayor, a pesar de que el acorde

Abmaj7 (1er grado de la tonalidad) nunca aparece. Esto está vinculado con la temática de la propuesta, pues existe la intención de generar una sensación de ambigüedad desde el lado armónico de la obra. De igual forma, se puede ver que varios acordes utilizados para estas secciones provienen del intercambio modal.

INTRO

The musical score is written in 4/4 time and consists of four measures. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The chord progression is: G^bMAJ⁷, B^bMIN/F, G^bMAJ⁷, B^bMIN/F, FMIN⁷ E/B. The piano part shows rhythmic anticipation (green circles) in the first three measures. The electric guitar part features a 3-over-4 grouping (yellow circles) in the first three measures. The voice part is silent.

Legend:

- Acorde de intercambio modal
- Acorde diatónico
- Anticipación rítmica
- Agrupación de 3 sobre 4

Figura 24. Primeros compases de la introducción. Versión para ensamble.

Desde el punto de vista rítmico, se observa que los acordes escritos para el piano son anticipados constantemente en el tiempo 4&. Esto ocurre al final del primer, segundo y tercer compás de la progresión de cuatro compases, pero como se explicó, esta progresión se repite durante toda la introducción y la sección A.

Por último, otro elemento que aporta a generar inestabilidad es la manera en la que se agruparon las corcheas escritas para la guitarra. Para esta secuencia, se utilizaron únicamente las notas Ab, Bb, Db y Eb, pero se las agrupó en dos frases ascendentes de tres notas: 1) Ab, Bb, Db; 2) Ab, Bb, Eb. Como se puede ver, solamente cambia la última nota de cada frase. Debido a que la métrica de estas secciones es 4/4 y la progresión armónica es de cuatro compases, el

punto de inicio de la secuencia (la nota Eb en el tiempo 1 del primer compás) no se repetirá hasta después de 12 compases. Esta polirritmia sencilla, conocida como 3 sobre 4, también se utilizará en otras secciones de la composición.

5.3.1.3 Sección B

La parte B es una sección de transición para llegar a la parte C.

Figura 25. Sección B para el piano. Versión para ensamble.

Como se ve en la Figura 25, la sección contiene básicamente una progresión armónica de 3 compases que se repite cuatro veces (12 compases en total). Esta progresión se forma por seis acordes – cinco de ellos de calidad sus4 y separados a un tono descendente –, sin un centro tonal. Además, la progresión es tocada en corcheas con punto por el piano. Por lo tanto, se determinó que la batería será protagonista en esta sección.

Figura 26. Sección B para la batería. Versión para ensamble.

Como se aprecia en la Figura 26, los tres primeros compases (un ciclo) son de silencio para este instrumento, pero el siguiente ciclo tiene una rítmica muy marcada en la métrica de la sección (6/8). En cambio, se espera que los dos últimos ciclos generen un choque con la métrica aún muy marcada con las corcheas con punto que toca el piano. Con este fin, la batería tocará un patrón básico que genere la sensación de 4/4 (bombo en los tiempos 1 y 3; caja en los tiempos 2 y 4), sin embargo, el golpe de la caja en el tiempo 4 será en realidad en el tiempo 1 del siguiente compás de 6/8, lo cual generará el desplazamiento rítmico y, por consiguiente, la sensación de ambigüedad en esta parte de la composición.

5.3.1.4 Sección C

En esta sección, que es rítmicamente estable y su métrica es 6/8, se analizarán los elementos melódicos y armónicos.

● Cromatismos y disonancias ● Modo dórico

Figura 27. Melodía de la sección C. Versión para ensamble.

Como se muestra en la Figura 27, el centro tonal de la sección es F menor (la tonalidad relativa menor de Ab mayor). Para resaltar esto, se puede ver que el acorde de Fmin7 o F5 se toca en el tiempo 1 de los primeros 5 compases, mientras que Ab5 y Bb5 protagonizan el final de la progresión armónica. Sin embargo, los acordes Gb5 y G5, que aparecen al final de los compases 31 y 32

respectivamente, sirven para generar expectativa en el desarrollo de esta sección. En otras palabras, existe un juego interválico que va ascendiendo y que siempre se dirige hacia la tónica (Fa):

Tabla 2. Análisis armónico de la sección C.

Acordes	Intervalo	Ubicación (compás)
Fmin7 – Fmin7	Prima	29-30
F5 - Gb5	Segunda menor	31-32
F5 – G5	Segunda mayor	32-33
F5 – Ab5	Tercera menor	33-34

Adicional a esto, la melodía aporta a la temática inestable y ambigua de tres maneras:

- 1) pasajes utilizando el modo dórico en los compases 30, 34 y 35.
- 2) cromatismos en los compases 31 y 33.
- 3) una disonancia ocasionada por la nota Gb sobre el acorde de F5 en el primer tiempo del compás 33.

5.3.1.5 Secciones D y A'

La sección de solos (D) parte de la melodía principal que interpreta la voz en la sección A.

Figura 28. Melodía de la sección A. Versión para ensamble.

Como se puede ver en la Figura 29, la línea melódica que toca el bajo en la sección de solos (sección D) tiene las mismas notas que la melodía recién mencionada de la sección A. Para esto, se adaptó esta melodía a la nueva métrica propuesta en la sección D (7/8), lo cual generó una nueva rítmica, con *kicks* marcados por la línea del bajo.

The image shows two musical staves for bass. The top staff, labeled 'SOLO SECTION' and '50', is in 7/8 time and contains the following chords: A^bMAJ⁷([♯]11), B^b_{SUS}⁷, F^{MIN}⁷ (F^{MIN}6), E^bMIN⁷, D^{MIN}¹¹/F, D^bMAJ⁷/A^b, and A^bMAJ⁷([♯]11) x10. The bottom staff, labeled 'A'' and '54', is in 4/4 time and contains the following chords: G^bMAJ⁷, B^bMIN/F, G^bMAJ⁷, F^{MIN}⁷, E^{MAJ}⁷, and G^bMAJ⁷. Both staves show a melodic line for the bass with a 'kick' mark at the end of the phrase.

Figura 29. Sección D (sección de solos) y sección A' para el bajo. Versión para ensamble.

Además, se puede destacar que la sección D tiene una nueva armonía, más compleja que la de la sección A, pues se espera conseguir una sonoridad diferente y desafiante para los solistas. Esto se refleja en la densidad armónica (7 acordes en 3 compases), la métrica de 7/8 y la manera en la que se anticipan rítmicamente varios acordes.

En cambio, en la sección A' se puede apreciar que tanto la métrica y ritmo, así como la línea melódica del bajo de la sección D se mantienen, pero se vuelve a la armonía de la sección A. En esta sección se pretende retomar el tema principal (la melodía interpretada por la voz de la sección A), para empezar a cerrar la forma de la composición.

Por lo tanto, se puede ver cómo la línea melódica del bajo funciona tanto en la sección de solos (D), como en la sección A', aunque también hay que señalar que las últimas tres semicorcheas de la frase tuvieron que ser modificadas para encajar con la armonía correspondiente a cada sección.

5.3.2 Ni aquí, ni allá (versión acústica)

La mayoría de elementos analizados previamente en la versión para ensamble (melodía principal, armonía, anticipaciones rítmicas y polirritmias) se encuentran presentes en la versión diseñada para tocar en formato de trío. Sin embargo, hay que precisar que este formato estará compuesto por una guitarra acústica y dos voces (soprano y tenor), por lo que los roles que cumplían instrumentos como el bajo eléctrico, el piano o la batería, serán adaptados al nuevo formato. La razón por la cual se escogió este formato tiene que ver con la preferencia del grupo UPS por la música popular antes mencionada, así como el también explicado “factor cantante” que, especialmente en esta versión, será protagonista.

En otras palabras, se puede decir que la versión para ensamble fue un *prototipo de canción de rock progresivo que toma elementos del jazz contemporáneo*; mientras que la versión actual es un *prototipo de canción popular/tradicional con elementos extra-musicales que enriquecerán su performance*. Asimismo, se optó por diseñar una versión y, sobre todo, una puesta en escena que contraste con la versión de ensamble ya analizada. Este contraste sobre la puesta en escena y los factores extra-musicales será explicado a detalle más adelante.

5.3.2.1 Forma

El primer elemento a modificar fue la forma de la composición. Debido a que en la versión para ensamble se optó por una canción de rock progresivo, incluyendo la complejidad de su forma, en la nueva versión se trató de crear un contraste aplicando criterios básicos de la canción popular, para obtener una estructura más sencilla y acorde al estilo propuesto.

En la siguiente tabla se puede apreciar cómo se modificó la forma musical de la versión para ensamble para obtener una nueva estructura en la versión acústica. Nótese que ciertos componentes se mantienen, otros cumplen un nuevo rol, mientras que otros desaparecen.

Tabla 3. Creación de la nueva estructura para la versión acústica.

Forma de la versión para ensamble (rock progresivo)	Aplicación a la versión acústica (canción popular)	Observaciones	Forma de la versión acústica (canción popular)
Introducción	Introducción	Se mantiene	Introducción
A	Estribillo	Nuevo rol	Estribillo A
B	Puente	Nuevo rol	Estrofa A
C	Estrofa	Nuevo rol	Estribillo B
D - solos		No se usa	Estrofa B
A'		No se usa	Puente
Coda		No se usa	Estribillo C

Como se puede observar, la versión acústica de *Ni aquí, ni allá* se conforma por cuatro componentes: introducción, estribillo (antigua sección A), estrofa (antigua sección C) y un puente (antigua sección B). Además, la forma en que estos componentes fueron ordenados tiene que ver con la estructura tradicional de una canción popular: empezar con una introducción; intercalar estribillos y estrofas; e incluir un puente antes del último estribillo. A continuación, se analizará a cada uno de estos nuevos componentes.

5.3.2.2 Introducción

Si bien esta sección cumple la misma función que en la versión para ensamble, hay que destacar cómo serán distribuidos los elementos musicales -ritmo, melodía y armonía- tomando en cuenta la nueva instrumentación disponible (una guitarra acústica y dos voces).

INTRO Versión para ENSAMBLE

VOICE

PIANO

ELECTRIC GUITAR

Chords: G^b_{MAJ7} $B^b_{MIN/F}$ G^b_{MAJ7} $B^b_{MIN/F}$ $F_{MIN7} E/B$

Figura 30. Introducción de la versión para ensamble.

En la -ya analizada- introducción de la versión para ensamble, se ve que el piano se encarga de la armonía y genera cierta inestabilidad rítmica al anticipar varios acordes de manera consecutiva. La guitarra eléctrica, por otro lado, toca corcheas agrupadas de una manera particular para generar más inestabilidad.

En la Figura 31, estos dos elementos se pueden ver interpretados ahora por la guitarra acústica y el tenor.

INTRO $\text{♩} = 85$ Versión ACÚSTICA

SOPRANO

TENOR

GUITARRA

Chords: G^b_{MAJ7} $B^b_{MIN/F}$ G^b_{MAJ7} $B^b_{MIN/F}$ $F_{MIN7} E/B$

Figura 31. Introducción de la versión acústica.

Por motivos del estudio, se muestra la parte de guitarra como si estuviese escrita para piano (con dos sistemas, en clave de sol y clave de fa, sin transposición). El rol guitarra acústica es exactamente igual al del piano, lo cual no es posible de realizar en la afinación standard de la guitarra por cuestiones de registro. Por este motivo, se optó por afinar la guitarra una tercera menor hacia abajo en las seis cuerdas:

1. E4 → Db4
2. B3 → Ab3
3. G3 → E3
4. D3 → B3
5. A2 → Gb2
6. E2 → Db2

En cambio, el tenor cumplirá el rol escrito para la guitarra eléctrica de la versión para ensamble. Más adelante se explicará cómo se logrará interpretar esta frase de corcheas sin silencios con la voz, pues este punto tiene que ver con los elementos extra-musicales a utilizar para la presentación de la propuesta artística.

5.3.2.3 Estribillo

En esta sección, la soprano interpreta la melodía principal del tema, igual que en la versión para ensamble. No obstante, esta melodía ahora se complementa con una nueva línea escrita para el tenor. Para la composición de esta segunda voz, se utilizó el recurso del movimiento contrario, pues la dirección de las melodías interpretadas por ambas voces casi siempre es opuesta (Figura 32).

● Melodía principal
 ● Segunda voz
 ● Tercera casilla
⇨ Transición a sección B

Figura 32. Sección A (Estribillo) de la versión acústica.

Finalmente, cabe explicar la función de la tercera casilla que indica el final del estribillo. En este último compás, se decidió quitar un tiempo (hay un cambio de 4/4 a 3/4; así como también se omitió el acorde de Mi mayor al final del compás, para dejar únicamente a Fmin7. Esto se debe a que la próxima sección es la estrofa (antigua sección C), la cual se encuentra en la tonalidad de F menor y tiene una métrica de 6/8. Con estos ajustes se espera crear una transición de la nueva sección A (estribillo) a la nueva sección B (estrofa) que funcione tanto rítmica- como armónicamente.

5.3.2.4 Estrofa

En la versión para ensamble, la sección C estaba formada por una progresión armónica que tenía una duración de siete compases, los cuales se repetían cuatro veces, obteniendo una duración total de 28 compases.

En esta versión, con un enfoque mucho más orientado hacia lo tradicional-popular, se decidió reducir un compás a la misma progresión armónica, por lo que ahora cada ciclo tiene una duración de seis compases, los cuales se repiten una vez por estrofa. Esto quiere decir que cada estrofa tiene una duración de 12 compases.

En los primeros seis compases de la estrofa, la soprano interpreta la melodía original, que se encuentra en la versión para ensamble. En cambio, el tenor aparece haciendo una segunda voz en los compases 5 y 6, para terminar la primera progresión.

Soprano

B

Tenor

B

● Melodía original ● Nueva melodía ● Segunda voz

Figura 33. Sección B (Estrofa) de la versión acústica.

Para la repetición de la progresión (últimos seis compases), la melodía original pasa a ser interpretada por el tenor como una segunda voz, mientras que la soprano interpreta una nueva melodía más aguda que, a diferencia de la armonización de voces del estribillo, tiene la misma dirección que la melodía original.

5.3.2.5 Punteo

La última sección a analizar es el puente que se basa en la sección B de la versión para ensamble (Figura 34).

Figura 34. Sección B para el piano de la versión para ensamble.

En la versión acústica (Figura 35), se puede ver que la guitarra cumple con el rol armónico y rítmico que llevaba el piano. Además, las voces aportan cantando una frase sencilla que se repite tres veces, antes del cambio de métrica.

Punteo

SOPRANO

TENOR

GUITARRA

39

45

● Armonización a dos voces ● Mismo rol del piano en la versión para ensamble ● Cambio de métrica

Figura 35. Punteo de la versión acústica.

Los últimos tres compases en 4/4 con los que finaliza el puente son un elemento clave que no existía en la versión para ensamble. A pesar de que siguen llevando la misma armonía repartida igualmente en dos acordes por compás, el cambio de métrica pretende generar una sensación de tiempo más relajado, ya que el cambio de métrica de 6/8 a 4/4 y, especialmente, el paso de las corcheas con punto a las blancas genera mayor cantidad de tiempo y espacio por acorde. Esta transición final sirve para llegar al último estribillo (en 4/4) y así, finalizar la composición.

5.3.3 *Filters* (Kurt Rosenwinkel)

El último tema que conforma el repertorio de la propuesta artística planteada es “Filters” compuesto por el guitarrista estadounidense de jazz, Kurt Rosenwinkel. Este tema se encuentra en el álbum *The Next Step*, el cual fue grabado en el año 2000 y se lo ubica dentro de los subgéneros de jazz contemporáneo y *post-bop*.

Hay que aclarar que, en el álbum, este tema es interpretado con un cuarteto conformado por Mark Turner en el saxofón tenor, Rosenwinkel en la guitarra, Ben Street en el bajo y Jeff Ballard en la batería. Sin embargo, se tomó la decisión de interpretar esta obra en el formato de guitarra sola. A continuación, se explicará por qué es viable hacer este cambio de formato sin necesidad de hacer un arreglo para guitarra sola. En el mismo sentido, se analizará brevemente la composición en función a las temáticas iniciales del capítulo (inestabilidad y ambigüedad). Para el análisis del rol de la guitarra, se utilizará una transcripción recuperada de Callumisalways@gmail.com (2020).

5.3.3.1 Formato, estilos y rol de la guitarra eléctrica

En la grabación del tema, se puede notar claramente el enfoque que Rosenwinkel -líder de la banda- propone a cada instrumentista para interpretar su composición. Hay una evidente intención por resaltar la melodía y hacer que ésta sea el eje musical para todos los instrumentos durante todo el *head in*

(desde el minuto 0:01 hasta el minuto 2:03). Para aclarar esto, se explicarán los roles que cumplen el saxofón, la guitarra y la sección rítmica de manera general.

FILTERS

ELECTRIC GUITAR KURT ROSEWINKEL

● Stop times - Sección rítmica ● Melodía - Saxofón y segunda voz

Figura 36. Introducción de *Filters*. (Rosenwinkel, 2000).

Desde el principio de la obra, se puede notar que la guitarra está cumpliendo con todos los roles de la banda en simultáneo. Por un lado, Rosenwinkel dobla la melodía tocada también por el saxofón, aunque también agrega una segunda voz en ciertas partes, aprovechando la naturaleza de su instrumento. En los rectángulos azules de la Figura 36 se aprecian los pasajes donde la guitarra toca las dos voces a la vez. La voz inferior es la melodía principal compartida con el saxofón, mientras que en la voz superior se añaden siempre novenas en relación a los acordes tocados en la introducción.

Por otro lado, Rosenwinkel también está tocando los *stop times* que tocan tanto el bajo como la batería en esta sección. Además, estas corcheas que se anticipan a cada compás, sirven para definir la armonía, pues la guitarra siempre toca estas anticipaciones con triadas en inversión *Drop 2* de manera cromática ascendente.

Como se mencionó previamente, estos elementos aportan sobre todo a resaltar la melodía, ya sea desde la sección rítmica que no está acompañando de una manera tradicional, así como desde el rol tan diverso y complejo que cumple la

guitarra. Cabe mencionar que este ejemplo con la introducción de *Filters* se aplica a casi la totalidad del *head in*, con ciertas excepciones donde la sección rítmica sí acompaña de manera estable y se enfoca en marcar distintos tipos de *time feel* (Figura 37).

The image displays a musical score for the song 'Filters' by The Roots, covering measures 42 to 57. The score is presented in three systems. The first system (measures 42-45) is enclosed in a green box, indicating a 'Latin-feel'. The second system (measures 46-49) is enclosed in a blue box, indicating a 'Stop time' feel. The third system (measures 50-57) is enclosed in an orange box, indicating a 'Swing-feel'. Within the orange box, specific notes and chords are circled in yellow, indicating they 'Aporta al swing-feel'. The legend at the bottom identifies the colors: green for Latin-feel, orange for Swing-feel, blue for Stop time, and yellow for Aporta al swing-feel. The score includes guitar chords (E-7 and A7) and various rhythmic notations.

● Latin-feel ● Swing-feel ● Stop time
● Aporta al swing-feel

Figura 37. Compases 42-57 de *Filters*. (Rosenwinkel, 2000)

Por ejemplo, al final de la sección D, se puede ver que la guitarra mantiene una rítmica estable entre los compases 42 a 45. De igual forma, la batería apoya acompañando con ritmos rectos y, en el caso del bajo, se tocan las notas C (tónica) y G (quinta) de manera alternada. Todo esto genera una sensación de ritmo *latin*.

En el compás 48 la sección rítmica deja de tocar, lo cual permite escuchar la melodía únicamente tocada por la guitarra y el tenor, sin ningún acompañamiento. Aquí se empieza a generar una transición del antes explicado *latin-feel* a un *swing-feel* rápido, ya que las frases melódicas contienen elementos que ayudan a cambiar esta sensación rítmica. El tresillo de negra sobre el arpeggio de Eb Maj7 en el compás 48, así como la corchea final del compás 49 que va ligada hasta el compás 50, son rítmicas típicas del estilo *be-bop*, muy presente en esta obra.

En esa anticipación final del compás 49 vuelve a entrar la sección rítmica, ahora con la batería tocando patrones rítmicos sincopados y el bajo tocando líneas de *walking-bass*, con lo cual culmina la transición de estilos y se afirma el *swing-feel*. La guitarra sigue doblando la melodía y tocando acordes sobre todo en el tiempo 4& de cada compás para aportar al nuevo ritmo.

Este recurso rítmico y estilístico que utiliza Rosenwinkel ocurre varias veces durante el *head in*, así como también en el *head out*.

5.3.3.2 Relación con la propuesta artística

Los elementos recién analizados en *Filters* pueden tener un aporte significativo en la propuesta artística planteada al inicio del capítulo. Primero, la interpretación de esta obra utilizando únicamente una guitarra eléctrica generará una variante más de formato musical. Cabe recordar que en la encuesta realizada al grupo UPS se determinó que no existen preferencias por ningún formato en particular. Segundo, esta obra también se diferenciará de las dos anteriores en el hecho de no incluir cantantes, lo cual responde al punto de vista del grupo EMUDLA con respecto a ese tema. Finalmente, la complejidad melódica y rítmica, junto a los constantes cambios de *time feel* que se analizaron en la obra de Kurt Rosenwinkel, se relacionan con la meta de generar inestabilidad y ambigüedad, lo cual se puede vincular de una forma más directa utilizando elementos extra-musicales que se explicarán al final del capítulo.

5.4 Presentación del material (elementos extra-musicales)

Luego de haber analizado musicalmente el repertorio escogido para la propuesta artística diseñada para tocar en el espacio público, se puede detallar *cómo* será presentado cada tema en el espacio público. Vale recordar algunos puntos mencionados al inicio de este escrito con respecto a la importancia –a veces ignorada- sobre los elementos extra-musicales al momento del *performance*.

En el segundo capítulo, se resalta el papel que pueden jugar los medios visuales y tecnológicos en un espectáculo musical; también se destaca que tanto lo sonoro como lo visual tienen relevancia al momento de crear comunicación y significado con la audiencia, lo cual se relaciona directamente con el comportamiento, reacción y aceptación que la audiencia pueda tener con el artista y su obra.

Tomando en cuenta la importancia de estos elementos, surgen dos preguntas guía para aclarar cómo llevar a cabo el recital en el espacio público:

1. ¿Qué elementos extra-musicales emplear en el repertorio para volver más atractivo el *performance* musical?
2. ¿Cómo lograr que estos elementos extra-musicales aporten a la temática de la propuesta artística?

5.4.1 Lugar de presentación

En un principio, se determinó que el lugar para la realización del recital sería una de las estaciones del Metro de Quito. Se optó por esta locación por el vínculo global e histórico del metro con la música en espacios públicos explicado en el primer capítulo.

Lastimosamente, por motivos burocráticos no se obtuvo la confirmación para el uso de este espacio, a pesar de las solicitudes formales enviadas a las autoridades responsables.

Por lo tanto, se optó por producir el recital en la casa de dos de los músicos que forman parte del ensamble con el cual se interpretará parte de este concierto.

5.4.2 Selección de elementos extra-musicales para el repertorio

Para desarrollar el proceso de selección de los elementos extra-musicales, se tomó en cuenta un factor clave mencionado en los primeros capítulos de la investigación: se había llegado a la conclusión acerca del poco uso *cotidiano* que se le da al espacio público en Quito para expresiones artísticas y culturales. Es por eso que, bajo ese contexto, se analizó la viabilidad de realizar cada obra en un escenario de “espacio público cotidiano”. En este caso, ese escenario sería, por ejemplo, tocar en una estación del metro de Quito cuando el Metro opere de manera regular y, por ende, exista bastante tránsito peatonal.

Tabla 4. Proceso de selección de elementos extra-musicales.

Repertorio	Número de músicos en escena	¿Incluye cantante?	Viabilidad para realizar en espacio público	Elementos extra-musicales que aporten a la propuesta artística
<i>Ni aquí, ni allá</i> (ensamble)	5	Sí	Baja	<ul style="list-style-type: none"> • Letra • Vestimenta
<i>Ni aquí, ni allá</i> (acústica)	3	Sí	Alta	<ul style="list-style-type: none"> • Letra • Uso de <i>looper</i> en vivo
<i>Filters</i>	1	No	Alta	<ul style="list-style-type: none"> • Video proyectado

De este modo, se puede ver que la versión para ensamble de la composición inédita *Ni aquí, ni allá* es difícil de realizar en un contexto real y cotidiano debido a su formato numeroso, el cual incluye batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, piano, voz y su respectiva amplificación. Es por eso que se optó por escoger elementos extra-musicales que no ocupen más espacio físico como, por ejemplo, una vestimenta acorde a la obra.

En cambio, en la versión acústica de *Ni aquí, ni allá*, así como en *Filters*, los formatos e instrumentación permiten una realización con más elementos en escena en este contexto de espacio público. Por ejemplo, se decidió implementar el uso de un pedal de *looper* para volver más dinámica la interacción entre las dos voces y la guitarra acústica. Finalmente, en el tema de Kurt Rosenwinkel se prevé complementar el *performance* de guitarra sola con un video proyectado.

Cabe mencionar que la composición *Ni aquí, ni allá* tendrá letra en ambas versiones, aprovechando que la melodía será interpretada por cantantes, a diferencia del tema para guitarra sola. Si bien la letra de una canción puede ser catalogada o no como elemento extra-musical, en este caso cumplirá con una función de comunicación y significado determinante, tomando en cuenta de nuevo al contexto cotidiano en el que se planea realizar la obra. Es por eso que la letra aportará, sobre todo, acercando la temática de la propuesta artística al eventual público que transite por la estación de Metro. El proceso creativo de esta letra se inspiró en dos textos con respecto a la identidad en Sudamérica. Específicamente, sirvió de base el libro *Patas Arriba: La Escuela del mundo al revés* (Galeano, 1998), así como una entrevista realizada por Arellano (2002) titulada *El mundo patas arriba visto por Eduardo Galeano*.

Para concluir con los recursos escogidos para la presentación de la propuesta artística, se debe añadir que el video que se planea proyectar durante la interpretación de *Filters* cumplirá una función de comunicación y significado similar a la de la letra en *Ni aquí ni allá*. En este caso, la comunicación complementaria a la música será visual y no verbal o auditiva, como se planea con la letra. Para lograr esto, el video tendrá que contener elementos similares

a lo analizado en *Filters* y lo propuesto en la temática general acerca de la inestabilidad y ambigüedad como parte de la identidad de Quito. Es por eso que se recopilarán varios videos históricos y recientes sobre diversas protestas en la ciudad y se aplicará la técnica de cámara rápida (*time-lapse*).

6 Conclusiones y recomendaciones

Volviendo a los objetivos planteados al principio de este estudio, resulta pertinente recontar lo que se ha cumplido y lo que queda por trabajar. La meta central consistió en entender los alcances y límites del *performance* musical en el espacio público, utilizando a la ciudad de Quito como objeto de estudio.

Para esto, en primer lugar, se propuso aclarar la situación histórica y actual de la ciudad en relación a este tema. Se consiguió establecer que, a diferencia de metrópolis occidentales que ya tienen un espacio público desarrollado hacia fines artísticos y culturales cotidianos, en Quito no se aprovecha al espacio público con este propósito, a pesar de existir una agenda cultural anual organizada por el MDMQ. Además, como se pudo ver en ciertas respuestas a las encuestas expuestas en el capítulo 4, existe una percepción altamente negativa por el uso actual de los espacios públicos en Quito en general, y, por lo tanto, una alta expectativa por aprovecharlos con fines culturales y artísticos.

Una vez establecida la necesidad de generar una propuesta artística que sea atractiva en el espacio público de Quito, se determinó identificar elementos musicales y extra-musicales que aporten significativamente a la práctica musical en este contexto. Mediante las encuestas realizadas a los dos grupos de estudio, se consiguió abstraer y comparar la opinión desde el punto de vista de músicos (EMUDLA) y “no-músicos” (UPS) en relación al tema de estudio.

Se identificó que, en este tipo de contextos, el *performance* musical tiene ciertos límites, aunque también tiene aspectos que no tienen un techo y pueden ser definidos por la creatividad del artista. Por ejemplo, el elemento que

principalmente va a condicionar una propuesta musical en espacios públicos es el formato, debido a la poca viabilidad logística que implica tocar en espacios públicos de manera cotidiana. Se puede destacar también la importancia de incluir o no a un/una cantante dentro de un proyecto musical, un factor subestimado por el grupo con estudios musicales, pero de alta relevancia para los estudiantes que cursan otras carreras. No obstante, también se verificó en las encuestas realizadas que no existe un formato musical favorito, lo que significa que es más importante que la propuesta artística sea creativa y logre adaptar el formato musical al contexto de tocar en un espacio público.

Considerando varios de los factores encontrados durante la realización del segundo objetivo, se diseñó un repertorio de tres temas para poner en práctica lo investigado a manera de un recital, lo cual responde al objetivo final de la investigación.

Mediante el trabajo en la composición inédita titulada *Ni aquí, ni allá*, se consiguió crear dos versiones contrastantes en cuanto a elementos musicales y extra-musicales. La primera versión, poco viable de realizar en un contexto práctico cotidiano debido a su formato e instrumentación, se destaca por la complejidad de su forma, que incluye secciones para improvisación y constantes cambios de métrica.

En cambio, la segunda versión se basó en la forma de canción popular-tradicional interpretada en formato de trío acústico, para así tener mayor viabilidad en un escenario real. Resultó interesante hallar elementos adicionales durante el proceso de adaptación de formato, pues para la puesta en escena de la segunda versión, se requirió de una afinación poco habitual en la guitarra para disponer de más registro bajo y poder reemplazar el rol original que cumplía el piano. Asimismo, se decidió usar un pedal de *looper* para que las voces consigan interpretar frases sin silencios, no planeadas en un principio para cantantes.

Finalmente, se escogió interpretar un tema de jazz contemporáneo para profundizar las posibilidades del *performance* musical en espacios públicos.

Esta última pieza del repertorio se diferenció de las dos anteriores al no contener letra, ser realizada en formato solista e incluir la proyección de un video para complementar la interpretación musical.

En este sentido, la creatividad de una propuesta artística puede definirse tanto por aspectos musicales (instrumentación, forma, ritmo, armonía, virtuosismo, etc.) como por aspectos extra-musicales (herramientas visuales y sonoras para dinamizar y volver más atractivo el *performance* musical). Sobre este último punto, cabe mencionar la importancia de generar comunicación entre el artista y su audiencia, tomando en cuenta que en el contexto de espacio público no existe realmente una audiencia, pues los peatones y personas presentes durante un eventual *performance* pueden estar atentos o no a lo que esté presentando el artista.

Al no existir esta relación tradicional entre artista y audiencia, surge el reto para el artista de atraer a esa audiencia aleatoria hacia su arte. Aunque tal vez el objetivo principal para los artistas que lleguen a usar el espacio público no sea solamente ganar reconocimiento individual.

Parafraseando parte del capítulo sobre la historia del “arte subterráneo”, Tannenbaum (1995) recordaba cómo a principios del siglo XX se puso en marcha al funcionamiento del Metro de Nueva York, y cómo automáticamente muchos artistas fueron denigrados por el resto de la sociedad al ver que estos se valían de ese espacio para expresar su arte. En esas décadas, los artistas se organizaron para demostrar que su arte era más que una actividad intrascendente e innecesaria, como era catalogada entonces, tomando en cuenta la crisis económica de la época. Finalmente, utilizando el espacio público, los artistas lograron sobreponer la idea del arte como una profesión más dentro de la sociedad.

Ahora, en el presente de Ecuador, varios de esos sucesos siguen resultando familiares a pesar de la distancia y el paso del tiempo: en Quito está por inaugurarse la primera línea del Metro y actualmente se vive un período de incertidumbre, lleno de problemáticas sociales. ¿Cómo generar una imagen

positiva y constructiva de los artistas dentro de una sociedad que, históricamente, no consume arte?

Por otro lado, resulta valiosa la experiencia de haber intentado realizar el recital en una de las estaciones del metro de la ciudad, y constatar que, en efecto, existe ambigüedad desde las autoridades para promover actividades artísticas y culturales de manera eficiente y cotidiana.

Probablemente sí existe un interés por conocer el trabajo artístico que se gesta en Quito, pero este interés podría ser mucho mayor si se empezara a difundir el arte en todos los sectores de la sociedad. El espacio público, visible para todos los que hagan uso de él, puede llegar a ser esa plataforma que genere un desarrollo cultural en la ciudad. Los artistas y las autoridades jugarían el papel principal, que, de acuerdo a la opinión encontrada en las encuestas, debe ser compartido.

Por lo tanto, se sugiere a los músicos que planeen llevar propuestas al espacio público, tener claridad sobre el entorno en el que se va a exponer su arte, pues la propuesta puede generar un impacto positivo si el público llega a identificarse con lo que está escuchando.

Para concluir, sería de gran utilidad realizar más estudios cualitativos y cuantitativos sobre el tema, una vez mejore la situación en los espacios públicos con respecto a la pandemia y empiece a operar el metro de la ciudad de manera regular.

Referencias

- Aguirre, M., Carrión, F., & Kingman, E. (2005). *Quito imaginado*. Obtenido de https://works.bepress.com/fernando_carrion/265/
- Albán Achinte, A. (2008). Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? *Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte*, 104-111. Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/2918/4261>
- Alouche, P. L. (2001). O desenvolvimento tecnológico em sistemas metro-ferroviários. *Revista dos Transportes Públicos-ANTP*. Obtenido de http://files-server.antp.org.br/_5dotSystem/download/dcmDocument/2013/01/10/94A7CA1F-A2FE-4F6A-B12F-DD58E916D84A.pdf
- ArtSpace Editors. (31 de Enero de 2019). *ArtSpace*. Recuperado el 25 de Enero de 2021, de https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/unionizing-in-the-art-world-isnt-new-a-brief-history-of-new-yorks-influential-and-defunct-55908
- Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos. (s.f.). Recuperado el 25 de Enero de 2021, de <https://www.fotografosecuadorianos.com/exposicion-vaq/>
- Borja, J. y. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*.
- callumisalways@gmail.com. (s.f.). Recuperado el 20 de Octubre de 2020, de <https://drive.google.com/drive/folders/1Q-ownvVnJRW6gbOcyIAcURRUS37JhXzv?usp=sharing>
- de Murat, F. P. (2019). Sonoridades subterráneas: una etnografía de los músicos del subterráneo de la ciudad de Buenos Aires. *El Oído Pensante*, 64-91. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7050976>
- (Agosto de 2002). El mundo patas arriba visto por Eduardo Galeano. (F. Arellano, Entrevistador)
- Espinosa, C. S. (2017). Más allá del folclore: la producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010). *Artcultura*.

- Obtenido de
<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40080>
- Fernández, J. L. (2015). Música, músicos y redes en el espacio urbano. *LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 219-234. Obtenido de <https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3814>
- Galeano, E. (1998). *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*. . Madrid: Siglo XXI España .
- García, H. R. (2017). Comunicación, ciudad y espacio público. *Textos y Contextos (segunda época)*, 71-95. Obtenido de <http://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CONTEXTOS/article/view/623>
- Gierhake, K. y. (2015). Espacio público en Quito (Ecuador). Un instrumento innovador para implementar el desarrollo territorial. *Visión de futuro*, 44-66.
- Gutiérrez H., F. T. (2020). Urban revitalisation with music and dance in the Port of Veracruz, Mexico. *Urban Des Int*. doi:<https://doi-org.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/10.1057/s41289-020-00116-8>
- Harrison, H. (1990). Subway Art and the Public Use of Arts Committee. . *Archives of American Art Journal*, 61-70. Recuperado el 21 de 05 de 2020, de www.jstor.org/stable/1557642
- Hartmann, A. (2019). Das lied der Straße: Ein übnungsraum, startplatz zum ruhm, problemzone – die Straßen Berlins sind bei musikern aus aller welt begehrt. Man muss sich nur umhören, jetzt im Frühling die Straßenmusiksaison beginnt. *Die Tageszeitung*. Obtenido de <https://search-proquest-com.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/docview/2219058733?accountid=33194>
- Hernández Sampieri, R. F. (2014). *Metodología de la Investigación, Sexta Edición* . México. DF: McGraw-Hill Interamericana.
- Hernández, B. D. (2009). Instrumentos de recolección de información en investigación cualitativa. *Colección Metodología de la Investigación. Cuadernos de investigación*.

- Hufton+Crow. (Enero de 2017). Recuperado el 25 de Enero de 2021, de <https://www.huftonandcrow.com/projects/gallery/harbin-opera-house/>
- Kuehn, F. M. (2013). A arte da performance eo paradoxo de Diderot: aproximando o músico do ator ea (s) prática (s) interpretativa (s) das artes cênicas. *El Oído Pensante*, 72-84.
- LO5VAGOS. (s.f.). *Imágenes de Google*. Recuperado el 25 de Enero de 2021, de <https://images.app.goo.gl/BfRgrtsEZ63bZvQP6>
- López Regalado, O. (2011). *Medición, técnicas e instrumentos de investigación*.
- López-Cano, R. &. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc.
- MDMQ. (s.f.). [quito.gob.ec](http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZA_S%20MUNICIPALES%202019/). Recuperado el 11 de 06 de 2020, de http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZA_S%20MUNICIPALES%202019/
- MDQ. (10 de 06 de 2020). *Metro de Quito*. Obtenido de <https://www.metrodequito.gob.ec/>
- Mitchell, H. F. (2016). What you see is what you hear: The importance of visual priming in music performer identification. *Psychology of Music*, 1361-1371.
- Morales Pérez, S. y. (2018). Cuando la música cesa: el papel de los festivales culturales en la creación de espacio urbano. *Documents d'anàlisi geogràfica*, 271-289. Obtenido de <https://ddd.uab.cat/record/190193>
- Nowakowski, M. (2016). *Straßenmusik in Berlin: Zwischen Lebenskunst und Lebenskampf. Eine musikethnologische Feldstudie*.
- Páramo, P. A. (2018). La evaluación del espacio público de ciudades intermedias de Chile desde la perspectiva de sus habitantes: implicaciones para la intervención urbana. *Territorios* , 135-156.
- Paytress, M. (2012). *La Historia del Rock*. Parragon.
- Platz, F. y. (2012). When the eye listens: A meta-analysis of how audio-visual presentation enhances the appreciation of music performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 71-83.
- Rosenwinkel, K. (2000). *Filters*. Nueva York, Estados Unidos.

- SCMDMQ. (21 de 05 de 2020). Obtenido de <https://www.quito.gob.ec/index.php/secretarias/secretaria-de-cultura#programas>
- Stephan, B. (s.f.). Recuperado el 25 de Enero de 2021, de Unsplash: <https://unsplash.com/photos/SK4iFwPGdMQ>
- Sznaider, B. (2017). Mediatizaciones en los subtes de Buenos Aires Arte mural, comunicación y espacio urbano. *In Mediaciones de la Comunicación*, 305-331. Obtenido de <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/2678>
- Tanenbaum, S. J. (1995). *Underground harmonies: Music and politics in the subways of New York*. . Cornell University Press.
- Tsay, C. J. (2013). Sight over sound in the judgment of music performance. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 14580-14585.
- Veronelli, C. (2015). Música subterránea. *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, 77-84. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5837727>
- Yang, X. &. (2019). Urban public space development in harbin driven by music culture intervention. *Journal of Landscape Research*, 104-107. doi:<http://dx.doi.org.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/10.16785/j.issn1943-989x.2019.1020>

ANEXOS

Anexo 1: Score de la versión para ensamble de *Ni aquí, ni allá*

Anexo 2: Score de la versión acústica de *Ni aquí, ni allá*

Anexo 3: Transcripción de *Filters*, recuperado de Callumisalways@gmail.com

Anexo 4: Grabación del recital final.

Todos los anexos se encuentran disponibles en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1Q-ownvVnJRW6gbOcyIAcURRUS37JhXzv?usp=sharing>

