



ESCUELA DE MÚSICA



SER Y SENTIR: ANÁLISIS DE LOS PRINCIPIOS DE ESTÉTICA E IDENTIDAD PROPUESTOS POR SIMON FRITH, APLICADOS A LAS PRÁCTICAS DE CREACIÓN MUSICAL Y CONCEPTUAL DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA DE PRODUCTORES, SONGWRITERS E INTÉRPRETES DE LA CIUDAD DE QUITO.



AUTOR

Fabio Andrés Enríquez Novillo

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

SER Y SENTIR: ANÁLISIS DE LOS PRINCIPIOS DE ESTÉTICA E
IDENTIDAD PROPUESTOS POR SIMON FRITH, APLICADOS A LAS
PRÁCTICAS DE CREACIÓN MUSICAL Y CONCEPTUAL DE UNA MUESTRA
REPRESENTATIVA DE PRODUCTORES, SONGWRITERS E INTÉRPRETES
DE LA CIUDAD DE QUITO.

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

Profesor guía

Ing. Isaac Efraín Zeas Orellana

Autor

Fabio Andrés Enríquez Novillo

Año

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, "Ser y sentir: análisis de los principios de estética e identidad propuestos por Simon Frith, aplicados a las prácticas de creación musical y conceptual de una muestra representativa de productores, *songwriters* e intérpretes de la ciudad de Quito", a través de reuniones periódicas con el estudiante Fabio Andrés Enríquez Novillo, en el semestre 2018-1, 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".

Ing. Isaac Efraín Zeas Orellana

C.I. 1715953483

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, "Ser y sentir: análisis de los principios de estética e identidad propuestos por Simon Frith, aplicados a las prácticas de creación musical y conceptual de una muestra representativa de productores, *songwriters* e intérpretes de la ciudad de Quito", del estudiante Fabio Andrés Enríquez Novillo, en el semestre 2018-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

MSc. Daniel David Pérez Marín
C.I. 1719951749

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.”

Fabio Andrés Enríquez Novillo

C.I. 1721079729

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que hicieron posible este trabajo. En especial, a mis padres y hermanos por su preocupación, a Abner Pérez por sus consejos y a Diana Baca por su apoyo incondicional.

DEDICATORIA

Para Vodia.

RESUMEN

La estética y la identidad son temas importantes y necesarios si se requiere una visión artística de la música y sus procesos creativos. ¿Quién es el artista?, ¿cómo se define?, ¿cuándo es original?, ¿cómo se construye una obra musical?, ¿qué sucede con el oyente y la música que escucha? Son preguntas que se relacionan íntimamente con estas temáticas y que buscan respuestas. Por este motivo, este trabajo propone la revisión y evaluación de los principios estéticos e identitarios que se presentan en el artista y la creación musical, además de los procesos de experimentación que comporta el oyente a través de la escucha de las obras musicales. Este análisis se lo realiza, principalmente a la luz del trabajo del socio-musicólogo inglés Simon Frith, que argumenta, a breves rasgos, que la estética describe la calidad de la experiencia musical y la identidad es un proceso de construcción que atañe al individuo. Estas definiciones se correlacionan con aquellas referentes a las prácticas comunes de una muestra de músicos con distintas trayectorias de la ciudad de Quito.

ABSTRACT

Aesthetics and identity are important and necessary issues to achieve an artistic vision of music and its creative processes. Who is the artist? How is it defined? When is it original? How is a musical work constructed? What happens to the listener and the music he listens to? These are questions that are intimately related to these issues and that seek answers. For this reason, this work proposes the review and evaluation of the aesthetic and identity principles that occur in the artist and the musical creation, as well as, the processes of experimentation that the listener experiences through listening to musical works. This analysis is carried out, mainly by the work of the English socio-musicologist Simon Frith, who argues, briefly, that aesthetics describes the quality of musical experience and identity is a process of construction that concerns the individual. These definitions are correlated with those related to the common practices of a sample of musicians with different trajectories of the city of Quito.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Metodología de la investigación.....	5
Objetivos	5
Tipos de investigación.....	5
Herramientas de recolección de datos	6
Capítulo 1 Paradigmas teóricos.....	9
1.1 La estética musical.....	9
1.1.1 Sobre su origen	9
1.1.2 Definiciones y puntualizaciones.....	10
1.1.3 Forma, contenido y la verdad retórica	12
1.1.4 La canción como experiencia: un modelo conceptual	14
1.1.4.1 Textura.....	14
1.1.4.2 Ritmo.....	15
1.1.4.3 Voz.....	15
1.1.4.4 Melodía	16
1.1.4.5 Armonía.....	17
1.1.4.6 Lírica	18
1.1.4.7 Paratextos y semiótica social	18
1.1.5 Las funciones sociales de la música popular en la estética musical.....	19
1.2 La identidad musical.....	21
1.2.1 La originalidad	23
1.3 El concepto artístico musical	23
Capítulo 2 Interpretación y discusión de resultados	26
2.1 La identidad.....	26
2.2 La estética.....	30
2.3 Los procesos creativos.....	33

Conclusiones..... 36

Referencias 40

ANEXOS 42

Introducción

“¿Qué es aquello que ha inspirado al ser humano a levantar monumentos que elevan la mirada al cielo, componer obras que parecieran no tener tiempo ni espacio, plasmar relatos donde los personajes parecieran hablar de nuestra propia historia?” (Cosín, 2012, párr. 2)

Desde la antigua Grecia hasta nuestro tiempo, la estética como “ciencia de la sensibilidad y la intuición” (López, 2000, p. 2), o de “lo admirable” (Everaert-Desmedt, 2008, p. 91), ha sido una constante en las reflexiones de la música y sus diferentes contextos (Fubini, 2001, p. 16). Esa sensibilidad ocurre en la experimentación de la música; es decir, cuando se la crea, se la interpreta y se la escucha.

Esta experiencia toma lugar tanto en el creador de la obra como en el oyente (Merriam, 2001, p. 289). “La experiencia estética se entiende como un proceso que tiene su punto de partida en una percepción sensorial” (Marty, Cela Conde, Munar, Rosselló, Roca & Escudero, 2003, p. 478). La estética estudia la sensación en la experiencia, siempre relacionada a una obra de arte (Oliveras, 2005, p. 21).

Es mediante la experiencia estética donde la identidad, es decir ese “yo en construcción”, toma forma (Frith, 1996, p. 184). Además de crear una imagen identitaria individual, esta experiencia construye una identidad social, de tal manera que lo subjetivo y lo colectivo coexisten. (Frith, 2001, p. 6). “La identidad, (...), describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente” (1996, p. 184).

En adición, la identidad musical puede conceptualizarse como un “modo de ser” (Ramírez, 2006, p. 248). Este modo de ser no es una “cosa”, es más bien un proceso. Este proceso es experiencial, y es la música misma; la que se convierte a su vez en la clave para decodificar la identidad de quien la experimenta (Frith, 1996, p. 185).

La estética y la identidad viven en la música, y para que la música exista, esta debe ser plasmada en una obra (Saganogo, 2012, p. 8) La obra de arte, que “es la realización sensible de la idea”, es central para este escrito. Dentro y a

través de ella se asienta un concepto, donde el autor, los intérpretes y la audiencia experimentan la estética y construyen su identidad. “La obra de arte hace visible lo invisible” (p. 9).

Existen estudios que tratan el proceso de creación artística de una obra desde cuatro perspectivas distintas. Por un lado, están aquellos que realizan paralelismos con otras asignaturas y sus correspondientes procesos. Tal es el caso de Nicole Everaert-Desmedt que, mediante el análisis de los estudios del filósofo Charles Sanders Peirce, formula una correspondencia entre el proceso de la investigación científica y el de la creatividad artística (2008, pp. 89-90). Así, por ejemplo, al aplicar este criterio a *Yesterday* de The Beatles, se analiza la turbación (asombro) que debió experimentar McCartney (compositor de la canción), generando en él un vacío de sentimiento. Este problema lo llevó a plantear una solución (abducción) para colmar ese vacío. Así, proyectó su planteamiento o hipótesis en la composición de la obra (deducción), y finalmente, debió evaluar si el resultado cumplió el cometido (inducción) para el que fue creado (el autor realizó un juicio estético).

Por otra parte, la analogía es el fundamento de la propuesta de los investigadores Gómez-Ariza, Bajo, Puerta-Melguizo y Macizo (2000). Esta encuentra similitudes en la estructura de la música y el lenguaje, y propone el análisis de la fonología (combinación de sonidos), la sintaxis (segmentación y organización) y la semántica (significado de la música) como determinantes de la representación musical (p. 89). En *Yesterday*, la fonología se refleja en el recurso compositivo modulador de la canción, que cambia la tonalidad mayor (Fa) a su relativo menor (Re), y en el diseño de la propuesta melódica e interválica de McCartney. Seguidamente, la sintaxis se evidencia en la alternancia de frases melódicas de diferente duración (un compás o dos), junto con sus patrones rítmicos y segmentación. Por último, la modulación tonal provoca en el oyente una ruptura en la expectativa, debido al cambio de tonalidad. Esto genera un impacto emocional en la experiencia musical que sufre el oyente (semántica).

En contraste, Brahiman Saganogo (2012) hace hincapié en la imaginación como principal motor del proceso de creación artística, profundizando en el

artista y el arte como producto de ese proceso. Saganogo postula que la obra de arte se fundamenta en la idea inicial (pp. 2, 10). Fue durante un sueño que esta idea se presentó en Paul McCartney. Esta obra primigenia se sostenía solamente en una melodía, sin letra ni estructura armónica. McCartney planteó con el tiempo el resto de componentes musicales que moldearon la canción en cuestión (Semana, 2016, párr. 5-7). Estos elementos constituyen la forma y el contenido de la obra que fueron propuestos a través del desdoblamiento (personalidad empírica y artística) de la individualidad del autor (2012, pp. 3, 8).

Finalmente, Pilar Holguín en *Métodos de análisis estéticos* (2008), luego de repasar detalladamente las distintas definiciones y consideraciones sobre la estética de Hanslick, Dahlhaus, Fubini, Zumacois y Servellón, presenta dos criterios para evaluar una obra musical y su correspondiente proceso: el porqué de la obra y el qué de la obra (pp. 190-192). Aquí, se revisa el contexto socio histórico y geográfico en la creación de *Yesterday*, además de analizar las decisiones que tomó McCartney para construirla. En este sentido, McCartney creó la melodía de la canción en Inglaterra, en la casa de su novia, en un ambiente confortable y agradable para él, y terminó la letra de la canción en un viaje de vacaciones a Lisboa (Portugal). Por otro lado, la construcción armónica que logró el compositor, sumada a la letra y el mensaje de la canción (lenguaje musical), producen una reacción emocional en el oyente (Semana, 2016, párr. 4-7) (Holguín, 2008, pp. 190-191).

El proceso de creación se relaciona a todos los procedimientos que intervienen en una obra desde su inicio hasta su conclusión. “Al escuchar una obra en vivo o grabada asistimos a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra” (Madoery, 2000, p. 77).

Diego Madoery, en su texto *Procedimientos de la producción musical en la música popular* (2000), delinea una línea investigativa que se adentra en las rutinas de la creación musical, y propone dos categorías correlacionadas: los procedimientos operativos y los estratégicos (p. 78).

Los procedimientos operativos son “los modos y formas que posibilitan llevar a cabo el proceso” (Madoery, 2000, p. 77). Este “plano operacional primario” se relaciona, a modo de ejemplo, con la forma de proceder en los

ensayos musicales de una obra, o con la manera de registrar la composición: partitura, cifrado, secuenciador digital, etc. (p. 77-78).

Seguidamente, los procedimientos estratégicos son aquellos “que construyen la obra musical en sus aspectos estructurales” (Madoery, 2000, p. 78). Estas estrategias actúan en un plano más profundo en el proceso de creación y son reconocibles mediante el análisis teórico musical y/o compositivo. Forman parte los procedimientos de composición como las construcciones armónicas, la repetitividad, la simetría/asimetría, entre otros (p. 78).

Si bien los procedimientos estratégicos son reconocibles en una obra, los operativos no aparecen directamente en ella (Madoery, 2000, p. 78). En *Yesterday*, se revelan las estrategias compositivas de la modulación y variación (procedimientos estratégicos), pero no es fácil confirmar qué formas de registro usó McCartney, o cómo se realizaron los ensayos con The Beatles (procedimientos operativos).

De todas formas, Madoery advierte que este tipo de planteamientos relacionados con la producción de música aún se encuentran en desarrollo (2000, p. 78). Así, contar con una “mirada estética permanente”, en un procedimiento de creación musical, “podría generar aportes significativos” en esta área (p. 91).

En consecuencia, se vuelve necesario el análisis y comprensión de los principios de estética e identidad que se aplican a los procesos de creación musical, a fin de conocer cómo se manejan estos conceptos, cómo se aplican, cuáles son las prácticas que los creadores toman para su ejecución, y si lo hacen de manera consciente o si ocurren espontánea e intuitivamente; esto con la finalidad de ofrecer una visión artística en relación a estas dinámicas. “La buena música es expresión auténtica de algo (una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un *Zeitgeist*).” (Frith, 2001, p. 3).

Metodología de la investigación

Objetivos

El objetivo del presente proyecto fue analizar los principios de estética e identidad propuestos por Simon Firth aplicados a las prácticas de creación musical de una muestra representativa de productores, *songwriters* e intérpretes de la ciudad de Quito. De este modo, el estudio se centró en dos etapas investigativas importantes: la investigación documental y la de campo. Estas fases recogieron información suficiente para describir la injerencia e importancia de estos principios en los procesos creativos musicales de los artistas y su correspondiente repercusión en el oyente. Además, este escrito ofrece una sistematización de los procesos intuitivos de los creadores, además de servir como pauta para el desarrollo de nuevos procedimientos de creación y producción musical.

Este objetivo general se articula en tres objetivos específicos que son: (1) establecer los principios teóricos de estética e identidad relacionados al concepto musical, a través de la investigación documental; (2) determinar las prácticas comunes en la búsqueda de estética e identidad en un grupo de músicos locales con diferentes trayectorias dentro del campo; y (3) evaluar, a través de una correlación, las significaciones encontradas en las dos fases de investigación.

Tipos de investigación

Para alcanzar estos objetivos, en primera instancia, se llevó a cabo una investigación de tipo documental que “consiste en la selección y recopilación de información por medio de la lectura y crítica de documentos y materiales bibliográficos, de bibliotecas, hemerotecas, centros de documentación e información” (Baena en López, 2015, p. 3).

La metodología que intervino en la investigación documental realizada se basó en aquella propuesta por Carlos Muñoz Razo (2011, pp. 104-105), que se resume en los siguientes pasos: (1) elección del tema, (2) exploración del estado del arte sobre el tema, (3) identificación y selección de documentación, (4) elaboración de fichas de recopilación documental, (5) delimitación del tema de investigación, (6) esquematización del proceso de investigación, (7) ampliación

del material sobre el tema de investigación, (8) lectura crítico reflexiva de la bibliografía depurada, (9) análisis, elaboración y organización de la información y, (10) redacción del trabajo final.

Cabe anotar que, esta fase investigativa se encaminó en “explorar los libros publicados sobre un tema o problema específico, con el propósito de investigar, identificar, describir y clasificar la información” (Muñoz, 2011, p. 105). Por esta razón, se advierte que esta fue una investigación documental bibliográfica.

Para la investigación de campo se realizó una investigación de tipo descriptiva que permite relatar la realidad del objeto de estudio, sus categorías, partes y clasificaciones, y sus relaciones, con la finalidad de evidenciar una verdad o comprobar una postura (Niño, 2011, p. 34).

La información de los datos descriptivos corresponde al enfoque cualitativo que se orienta en “comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación al contexto” (Hernández, Fernández & Baptista, 2010, p. 365). Este enfoque permitió conocer las posturas de la muestra escogida para determinar cómo perciben la estética y la identidad en relación a sus prácticas y su experiencia, y triangularlas con la información recopilada en la investigación documental (Hernández *et al*, 2010, pp. 7-9).

Así, el diseño muestral realizado corresponde a un muestreo no probabilístico (muestra dirigida) de carácter intencional o por conveniencia de casos-tipo- Este buscó “la riqueza, profundidad y calidad de la información” (Hernández *et al*, 2010, p. 397), en lugar de priorizar la cantidad y la estandarización de la misma. Este muestreo permitió la segmentación de la muestra para categorizar los integrantes de acuerdo a características similares (ver Anexo 1: Grupos muestrales).

Herramientas de recolección de datos

Los instrumentos utilizados en la investigación de campo fueron la entrevista semiestructurada, aplicada al primer grupo de la muestra que lo constituyen los músicos con una trayectoria superior a 10 años, y el cuestionario con preguntas

abiertas, dirigido al segundo grupo, es decir, los músicos con una trayectoria inferior a 10 años.

En el caso de los músicos de mayor trayectoria (grupo muestral 1), la entrevista semiestructurada utilizó un guion básico de preguntas que tienen la particularidad de modificarse conforme la charla avanza (López & San Cristóbal, 2013, p. 115). Esta dinámica se realizó con la finalidad de “precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados”, en otras palabras, la totalidad de las preguntas no estuvieron predeterminadas (Hernández *et al*, 2010, p. 418).

Todas las entrevistas realizadas fueron individuales y difirieron en la cantidad y tipo de preguntas (ver Anexo 2: Entrevistas).

Las entrevistas fueron llevadas a cabo por el mismo entrevistador y las preguntas se enfocaron en cubrir los temas más relevantes propuestos en los objetivos para obtener datos confiables y certeros. En todos los casos, se hicieron preguntas para lograr que el interés del entrevistado no se pierda, apelando a su área de conocimiento o experticia.

Asimismo, los músicos con trayectoria inferior a 10 años (grupo muestral 2), respondieron a un cuestionario, que consistió en un “conjunto de preguntas respecto a una o más variables a medir”, con preguntas abiertas que proporcionaron una información más amplia de los temas indagados, con la finalidad de profundizar en la opinión de los participantes (Hernández *et al*, 2010, pp. 217, 221).

Las preguntas de este cuestionario autoadministrado, es decir, proporcionado “directamente a los participantes” (Hernández *et al*, 2010, p. 235), se centraron en cuatro temas de interés para el proyecto, a saber: identidad en una obra musical, estética musical, construcción identitaria y elementos compositivos importantes en una obra musical. El diseño del cuestionario y sus preguntas se muestran en el Anexo 3: Cuestionarios.

La ejecución de estas herramientas (entrevistas y cuestionarios) persigue el cumplimiento del segundo objetivo específico.

La planeación de las entrevistas y los cuestionarios se hizo según los pasos propuestos por Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio (2010, p. 423):

- Identificación de los partícipes. La selección de los participantes fue intencional y corresponde a un grupo de músicos con distintas trayectorias profesionales.
- Elaboración de la entrevista y cuestionario y contacto con los participantes. El contacto inicial con todos los participantes fue mediante vía telefónica y mensajes de texto. Todas las entrevistas se realizaron personalmente y los cuestionarios a través de correo electrónico.
- Ejecución de las entrevistas y cuestionarios.

El análisis de la información obtenida en las entrevistas empezó con la transcripción de las grabaciones que se efectuaron en la fase de ejecución. Posterior a esto, se clasificaron las apreciaciones (segmentos) de los participantes en categorías relacionadas; esto permitió que las unidades de registro se agruparan en clasificaciones afines para su interpretación y definición. Es importante anotar que en “la codificación cualitativa los códigos surgen de los datos”, de esta forma, los datos se capturaron en categorías a partir de la lectura y observación de la información (Hernández *et al*, 2010, pp. 448-449).

Luego, se procedió a elaborar mapas conceptuales con las categorías, subcategorías y definiciones obtenidas en el proceso anterior que se explican en el Capítulo 2: Interpretación y discusión de resultados.

El análisis de los datos de los cuestionarios se realizó de manera similar al de las entrevistas, obviando el paso inicial de la transcripción de la información.

Para finalizar, ambos tipos de investigación (documental y de campo) tuvieron el mismo peso e importancia a la hora de evaluar la información recabada, por lo que ninguna de estas metodologías fue más o menos importante frente a su par.

Capítulo 1 Paradigmas teóricos

1.1 La estética musical

1.1.1 Sobre su origen

La estética es una disciplina que tiene “una historia relativamente corta” (Oliveras, 2005, p. 23). Esta rama filosófica autónoma nace como norma a mediados del siglo XVIII en el trabajo realizado por Alexander Baumgarten en su *Aesthetica* (1750). Además, los aportes de Immanuel Kant, filósofo de la Ilustración, lograron su separación de “las esferas del conocimiento (científico) y de la moral” (p. 23).

“El nacimiento de la estética en el siglo XVIII constituye un acontecimiento mayor en la historia del pensamiento occidental. Su nacimiento es consecuente con el lugar de privilegio que adquiere el hombre autónomo y sus experiencias.” (Oliveras, 2005, p. 23). En este punto, el ser humano se considera un sujeto (hecho que no sucedía en el medioevo, donde era un ente ubicado en la jerarquía de las creaciones de Dios) (p. 23). Además, se toma en cuenta el valor de las experiencias, que como se verá más adelante, es indispensable para el análisis que se propone.

Sin embargo, Enrico Fubini (2001) considera al paradigma de la estética general (donde la estética musical es una clasificación ulterior) como “una doctrina que establece con un rígido *a priori* aquello que pertenece o no a la disciplina, no sin antes haber trazado de modo autoritario los límites de la disciplina misma, tomando como fundamento una doctrina filosófica muy particular.” (p. 16).

Así, “más de veinte siglos de reflexión sobre la música se verían fuera de consideración alguna” (Fubini, 2001, p. 16). De hecho, si se realiza un criterio empírico sobre estas reflexiones, el siglo XVIII constituyó una inflexión importante (mas no un punto de partida) en los vastos análisis musicales que han ocurrido desde los grandes pensadores griegos (Platón y su *República*, Aristóteles y su *Política*) hasta la actualidad (pp. 16-24).

1.1.2 Definiciones y puntualizaciones

Como dice Aldous Huxley, “discutir la naturaleza y la significación de la experimentación estética sería demasiado largo” (2009, p. 161). De todas formas, a través del análisis realizado por Pilar Holguín (2008), es posible presentar cinco posturas distintas de la estética musical pertenecientes a los musicólogos Eduard Hanslick, Carl Dahlhaus y Enrico Fubini, y a los compositores Joaquín Zamacois y Esteban Servellón, con la finalidad de crear un marco de referencia para esta temática.

En primer lugar, Hanslick considera que lo bello en el arte no puede deslindarse de su material y su técnica (Zamacois en Holguín, 2008, p. 189). En otras palabras, “lo verdaderamente bello será la técnica empleada para ser escrita e interpretada en una obra, sustrayéndose de la capacidad emotiva que genera en el oyente y en el compositor” (Holguín, 2008, p. 189). En este sentido, Hanslick hace un planteamiento de la belleza desde la forma de la obra, dejando de lado los sentimientos que esta puede provocar para quien la experimenta (p. 188). Así, argumenta que no debe hacerse ningún tipo de contextualización de la obra o de su compositor, para evitar que se convierta en un problema de corte cultural (p. 189).

Carl Dahlhaus sostiene que los fenómenos relacionados a la estética se presentan en la obra y en quien la escucha. De esta forma, la estética musical “es el estudio de los problemas inherentes a la música en los que la belleza está representada en la unidad.” (Citado en Holguín, 2008, p. 188). Sin embargo, estos fenómenos no ocurren sino hasta después de que la música ha sucedido. Dahlhaus propone que la música es un objeto temporal que “solo se percibe después de que se ha recreado” (p. 189). Como sostiene Chacabobo (2006), citado en Holguín, “la música alcanza su existencia real precisamente en el momento en el que ya es pasado” (p. 189). Si bien esto puede parecer paradójico, esto sucede cuando el oyente, después de escuchar una pieza musical, regresa “para analizarla y entenderla como un todo” (p. 189).

En contraposición, Fubini (2001) relaciona la estética con el pensamiento musical, reflejo de la historia en sus distintos periodos. En este sentido, “es una disciplina que estudia la reflexión sobre la música, su naturaleza, sus fines,

límites y obligatoriamente su inmersión en la historia” (Citado en Holguín, 2008, p. 16). Fubini cree necesario la contextualización de la definición de la estética musical (relacionada a los conceptos de música y pensamiento musical), ya que ésta no puede deslindarse de su coyuntura histórica. Por ejemplo, las observaciones sobre la música en la antigua Grecia (relevancia política) son distintas a las que se realizaron en la Edad Media (relevancia religiosa) (Fubini, 2001, p. 24). A raíz de estas reflexiones, Holguín explica que en este enfoque:

“... se interpretan las circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon, en primer lugar, al compositor, las obras, la asimilación del intérprete para la comunicación con el público y por último la elaboración intuitiva y racional del oyente a partir de la escucha de las obras.” (Holguín, 2008, p. 189).

En otras palabras, Fubini considera relevante el pensamiento musical relacionado con la interpretación de la coyuntura histórica y, como última etapa del proceso, el ejercicio mental por parte del oyente a partir de la escucha de las obras (p. 189).

Por otra parte, Zamacois (1990) piensa que la estética es sinónimo de expresividad. Según Holguín “(e)ste autor considera que la belleza radica en las cualidades expresivas del sonido y en la inspiración que posteriormente es asumida por el compositor como una idea que se convierte en forma.” (p. 188). Además, postula que el grupo racial, la cultura y la situación geográfica desarrollan propios cánones de belleza y sensibilidad, que deben ser tomados en cuenta para responder a la pregunta del por qué estético. Sumado a esto, se “debe recurrir también a las diferentes disciplinas y elementos que conforman la música (la historia, la teoría musical, las formas musicales, la melodía, el ritmo o la armonía).” (p. 189).

Finalmente, Servellón (2006) define la estética como “el estudio de lo bello”. Según este autor, lo bello de la música estaría condicionado por el criterio que se aplique a una obra para determinar si es o no bella desde un punto de vista estético. Sin embargo, Servellón propone que el criterio no siempre es el mejor método para evaluar “la calidad o valor artístico de una obra” (Citado en Holguín, 2008, p. 188). Es así que este autor ajusta esa definición de la siguiente

manera: “la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, porque coincide con el significado griego del vocablo (*aísthesis*: sensación).” (p. 188). En este sentido, se priorizan los aspectos psicológicos dentro de la percepción musical (p. 189).

Hasta este punto, se han revisado algunos criterios distintos. En orden, desde Hanslick hasta Servellón, se habló de lo bello en la técnica, de la transitoriedad de la obra, de la importancia de la historia, del proceso mental del oyente, de los códigos de belleza y sensibilidad de los pueblos, y de la percepción y los aspectos psicológicos que giran en torno a ella.

En resumen, y haciendo uso de las posturas anteriores, se puede considerar a la estética musical como aquella que estudia la belleza de la música contenida en una obra. Esta belleza depende del contexto geográfico, social e histórico, donde actúan la forma y la técnica para ejecutar la obra, además del contenido encerrado en ella. Estos elementos toman importancia en la percepción del oyente, que ocurre cuando la obra ha finalizado.

Esta definición se complementa con el propuesto por el socio-musicólogo Simon Frith (1996), quien recoge de manera cuasi completa, lo que se espera que sea la estética musical. Frith postula que la estética musical es aquella que describe la calidad de la experiencia que produce la música, permitiendo que el oyente se experimente a si mismo de una manera diferente (p. 184). Esta valoración puede extenderse también a los confines del artista y/o autor de la obra y su experiencia a través de ella, en el proceso creativo.

Para concluir, los escritos de Frith se adentran en las funciones sociales de la estética musical en la música popular y el valor de la identidad en la experiencia estética. Estos argumentos se desarrollan más detalladamente en el siguiente apartado.

1.1.3 Forma, contenido y la verdad retórica

“La obra de arte es no solo el resultado directo del proceso creador del artista sino también la suma de componentes, estratos y aspectos semánticos y formales a la cual se confiere valor estético” (Saganogo, 2012, p. 8).

La forma y el contenido de una obra musical son temas recurrentes en aquellos estudios que examinan la experiencia estética. Así, la forma se

relaciona con los “aparatos formales tales como las palabras, los signos, los movimientos, los colores, los volúmenes y los sonidos” (Saganogo, 2012, p. 8); y el contenido con el significado de ese “sistema sónico portador de su sentido” (p. 9).

Dicho de otra manera, la forma se constituye por los recursos compositivos del autor, y el contenido evidencia la tendencia musical y filosófica contenida en la obra y su composición musical. Forns (1972) explica que la finalidad de este proceso “es identificar el objeto con nosotros y a nosotros con el objeto” (Citado en Holguín, 2008, p. 191).

De acuerdo con esto, Simon Frith postula que el significado artístico de una obra reside en sus cualidades retóricas, en la respuesta subjetiva provocada por la experimentación de la música (1996, p. 196). El asunto a tratar aquí no es “cuán verdadera es una pieza musical para alguien”, sino cómo se instala esa idea de verdad en él. La música popular exitosa crea su propio modelo estético: su verdad retórica (2001, p. 4).

Marcelo Guardia Crespo, en *Descorporización de la producción musical y reintegración de lenguajes* (2009), hace la siguiente declaración a propósito de la verdad retórica:

“La música es un lenguaje anterior al verbal. Es un tipo de expresión analógica por cuanto representa sentimientos, situaciones e ideas sin traducción exacta. (...). Simplemente sugiere ideas que luego son asimiladas por algún receptor que, más que decodificar racionalmente, siente estímulos que le provocan emociones de acuerdo con su vivencia.” (p. 62).

En conclusión, la verdad retórica constituye la capacidad de persuadir al oyente “de la importancia de lo que se está diciendo”. La reacción del oyente frente a esta verdad propuesta por el artista es absolutamente personal, es decir, puede ser acogida, rechazada o modificada si el receptor lo considera conveniente. Esta verdad se establece en la identidad que contiene la obra (Frith, 1996, p. 198).

1.1.4 La canción como experiencia: un modelo conceptual

David Moore (2016) en su texto *Self, Song, Other: identity at play in song*, propone un modelo conceptual fenomenológico, desarrollado a partir de las investigaciones de Cumming (2000), Genette (2010), Moore (2012) y Tag (2013), que estudia las significaciones y afectos que nacen de determinados elementos de la canción en una experiencia diacrónica (pp. 67-77). Este modelo se ajusta muy bien a la sección anterior, debido a su relación con las temáticas de forma y contenido y su interacción en la experiencia estética. En el siguiente cuadro se resume este modelo, cuyas partes constitutivas se desarrollan a partir de él.

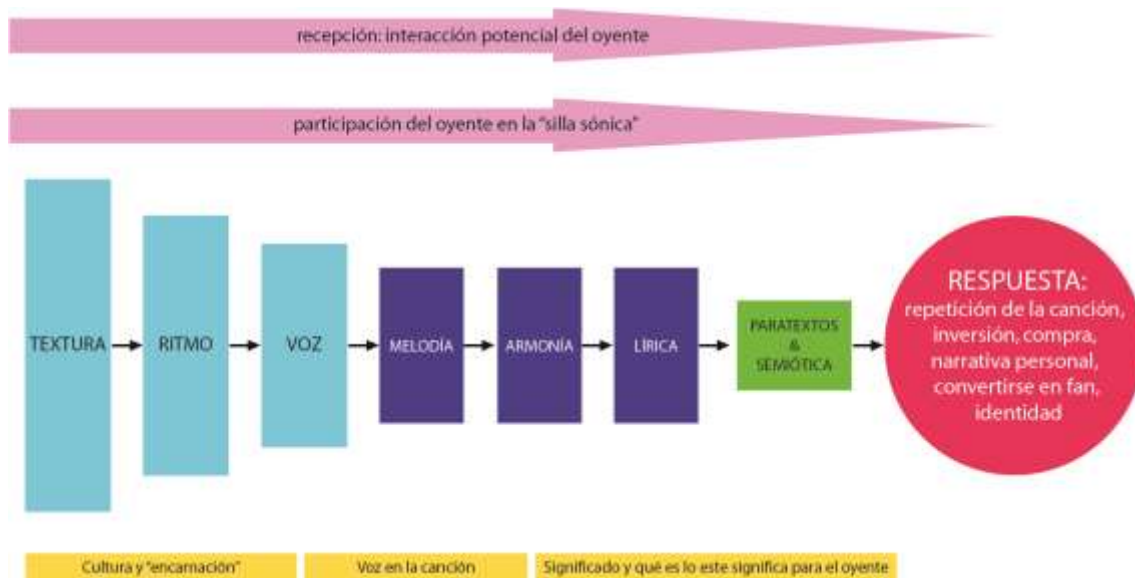


Figura 1. Experiencia diacrónica de la canción: una fenomenología de la recepción (Adaptado de Moore, 2016, p. 77).

1.1.4.1 Textura

La textura es esa experiencia inicial e instantánea de sonido y que se relaciona con el "yo interior". El cantante y compositor Paul Simon (Simon & Garfunkel) define a la textura como la primera impresión del sonido global, que no necesariamente son los acordes o la letra (Citado en Moore, 2016, p. 78). Esta primera impresión puede ser entendida como el ambiente o atmósfera de la canción y puede ser detectada por el oyente en fracciones de segundo, que

vienen a ser los primerísimos momentos de la canción en la experiencia del receptor (pp. 78-81).

1.1.4.2 Ritmo

Luego de la percepción de la textura, “comienza una relación con la duración, el patrón y la expectativa” (Moore, 2016, p. 81). Según Cooper y Meyer (1960), el ritmo es la estructuración de patrones que ordena el sonido a través de tres elementos base: pulso, acento y métrica (Citado en Moore, 2016, p. 82). Dentro del ritmo, el *tempo* es la herramienta fundamental para despertar sentimientos. Las canciones con un *tempo* rápido son sinónimo de alegría y dinamismo, en contraste con aquellas de *tempo* lento, que se traducen como tristes y reflexivas. Si el factor melódico es sumado en esta instancia, se obtienen resultados similares. Machin (2008) sugiere que “una melodía menor ascendente, interpretada lentamente, puede transmitir una expresión de dolor, mientras que, si se toca rápido, puede expresar histeria” (Citado en Moore, 2016, p. 82).

Asimismo, ritmos irregulares y tiempos rápidos provocan tensión y energía, sin embargo, al tocarse lentamente, generan sentimientos de “arrastre” hacia esos patrones rítmicos. De esta forma, el potencial del significado que se quiere transmitir se encuentra en la elección entre ritmos irregulares y regulares, sumados a un *tempo* determinado (Moore, 2016, p. 82).

1.1.4.3 Voz

Es a través de la voz que la personalidad de un artista se construye. Para Simon Frith (1987), el tono de la voz puede ser más importante que lo que esa voz articula con la lírica (p. 143).

La voz es el tercer elemento en la experiencia del oyente, toda vez que la textura y el ritmo han sucedido. En este punto, el oyente es capaz de detectar la esencia de una voz en los primeros momentos de su melodía contenedora. Es allí que el receptor tomará decisiones identitarias críticas, al preguntarse si esa voz es de su agrado, si conecta con ella, o si la disfruta (Moore, 2016, p. 85). La esencia de la voz, para Barthes y Eckstein (2010), se encuentra “entre el lenguaje y la música y es inseparable de la melodía y el significado de su lenguaje dentro de la música de la canción” (Citado en Moore, 2016, p. 85). De

todas formas, es muy difícil suponer o predecir si una voz será amada, odiada o indiferente para el oyente (p. 89).

Así como existe la esencia de la voz, también hay un cuerpo en la voz. Este es revelado por las experiencias físicas que los sentimientos provocan en el cantante y su interpretación: sonidos de dolor, lujuria, éxtasis y miedo. Frith (1998) compara al cuerpo de la voz con esos ruidos vocales que parecen expresar los sentimientos más profundos de un cantante: “los sonidos de lágrimas y risas, los sonidos, respiraciones y desmayos hechos por cantantes alrededor y entre sus notas” (Citado en Moore, 2016, pp. 85-86). Todas estas expresiones vocales devienen en una suerte de “articulaciones inarticuladas”, algo así como interpretaciones inconscientes pero presentes, que aportan peso y contundencia a una determinada voz (Moore, 2016, pp. 85-86).

La esencia y el cuerpo de la voz se ven envueltos en lo que Tagg (2013) llama “vestido vocal”, que hace alusión a las características que tiene o debe tener una voz al interpretar un género musical. Sobre esto, el autor dice lo siguiente:

“...ya sea un cantautor, un *chansonnier*, un fadista, un payador, una diva de ópera o una cantante femenina de Bollywood; o, en el mundo anglófono de la canción popular, un cantante y compositor, un *growler* de death metal, una artista del *gospel* femenino, una estrella de la balada dramática, un cantante de blues, un cantante de rap, un vocalista de jazz convencional, un *riot grrrl* (movimiento feminista) o un cantante de *folk*, una cosa es cierta: cada uno de esos diferentes tipos de vocalista usará algún tipo de vestido vocal que lo identifique con el estilo y el género en cuestión” (Citado en Moore, 2016, p. 88).

De esta forma, se sugiere que los “vestidos vocales” son poderosos y determinantes para el significado, “ya que señalan culturas musicales específicas con implicaciones estéticas y socioculturales específicas” (Moore, 2016, p. 88).

1.1.4.4 Melodía

La melodía (cuarta instancia dentro de la experiencia diacrónica de este modelo) es una combinación de tono (tesitura) y ritmo. “Es una versión del habla y por lo

tanto contiene estrés, acento y pausas, con una cualidad de prosodia” (Moore, 2016, p. 89). La prosodia considera el sonido de la voz como un proceso paralelo al lenguaje, de modo que comunique el estado de ánimo y la intención (p. 90). Así, la prosodia se convierte en un factor importante de significado en la melodía, ya que contiene sus “patrones de acentuación y entonación” (p. 89).

Machin (2010) plantea que la elección de las notas por las cuales una melodía viaja está ligada a la transmisión de significado. De esta manera, aquellas que contengan notas del acorde: tónicas, terceras, quintas y octavas, se sentirán más completas, llenas y fáciles, que aquellas que presentan notas extendidas (novenas, oncenas y treceñas) y/o moduladas, donde las cualidades oscuras, la ambivalencia y las tensiones estarán presentes. Esta última característica no representa un problema necesariamente, ya que responden a técnicas de composición musical para enriquecer un sonido específico (Citado en Moore, 2016, p. 91).

1.1.4.5 Armonía

Si se ubica en una balanza, la melodía en un extremo y la armonía en otro, la melodía siempre tendrá más peso. La melodía revela a través de su fraseo el contorno de la armonía (Moore, 2016, p. 93). Esta realidad se refleja en la música popular donde la armonía no siempre es desarrollada en sus canciones, y contrasta con la complejidad armónica de la música de tradición clásica y las construcciones acórdicas sofisticadas del *jazz*.

Moore (2012) diferencia dos tipos de construcciones armónicas: las de alto contorno y las de bajo contorno. Las primeras son estructuras armónicas cuyo énfasis afectivo se aleja irónicamente de la armonía, tendiendo a residir en los elementos de ritmo y melodía. En otras palabras, son estructuras presentes en frases cíclicas y repetitivas donde se prioriza el ritmo (melódico y armónico). Por otro lado, las estructuras de bajo contorno son aquellas que se desarrollan en estados más largos y estables. Estas construcciones favorecen estados nostálgicos y románticos, “que podrían prescindir de la urgencia del *groove*” (alto contorno), en pro de una experiencia más paciente y contemplativa (Citado en Moore, 2016, p. 94).

1.1.4.6 Lírca

“Las letras de las canciones ayudan a guiar a la audiencia hacia las imágenes y los conceptos apropiados para que coincida con la sensación afectiva de la música” (Moore, 2016, p. 94).

El vínculo entre la letra y la música de una canción debe proponer las mismas imágenes y colores, es decir, su sincronización es necesaria a fin de no crear mensajes contradictorios. “Las palabras importantes deben coincidir con los puntos altos musicales, la densidad del texto con la de la música” (Moore, 2016, p. 95). En este sentido, si las palabras no son las correctas, el oyente recordará la música, pero si la lírica es la adecuada, el receptor recordará ambas: letra y música (p. 95).

El poder afectivo de una canción se magnifica en la conjugación de la letra con la música. La lírica es una herramienta muy fuerte para activar pensamientos específicos y la música es excelente para despertar sentimientos y emociones. Esta combinación permite que el oyente “sienta un pensamiento” y generará un vínculo empático, siempre y cuando, la lírica describa los sentimientos privados del oyente (Moore, 2016, p. 95).

1.1.4.7 Paratextos y semiótica social

En la música popular, la imagen de una artista es tan importante como la calidad de su música. Así, el manejo de la marca, el mercadeo y la imagen son, para determinados artistas, la fuente verdadera de su éxito y trascendencia (Till en Moore, 2016, p. 108).

La canción popular, desde mediados del siglo pasado, tiene una relación simbiótica con la fotografía, los gráficos e imágenes, el cine y el video. En este sentido, cuando una producción musical empieza, el artista entra en un proceso mediático que involucra estos elementos (que no tienen relación directa con el proceso musical creativo) llamados paratextos (Moore, 2016, pp. 108-109). Simon Frith (1993) habla sobre los paratextos así:

“Cuando oyes *rock*, también lo ves, ya sea en directo, en películas, en la televisión o en las portadas de discos. Y cuando la escuchas, también estás viendo a los artistas y otros fanáticos. Estás viendo estilos de ropa,

maquillaje y peinados, imágenes del cuerpo y del baile” (Citado en Moore, 2016, p. 109).

De esta manera, los paratextos se vuelven importantes porque ubican al oyente en un campo determinado, lleno de fantasías, experiencias sociales, actitudes y emociones.

Los paratextos se relacionan con la semiótica social, debido a que constituyen una atmósfera de construcciones sígnicas (signos culturales como códigos de vestimenta, de comportamiento, de compra), que describe las interacciones entre los individuos y su cultura. Dicho de otro modo, son las prácticas de generación de significado dentro de las configuraciones sociales (Moore, 2016, p. 113).

1.1.5 Las funciones sociales de la música popular en la estética musical

La música popular, según Frith, tiene cuatro funciones sociales que se relacionan con la estética musical. A continuación, se detallan cada una de ellas.

La música popular tiene una fuerte atadura con la identidad. La gente usa la música para crearse a ellos mismos, una suerte de “autodefinición particular”, a fin de darse un espacio en la sociedad. La creación identitaria es también un proceso de deconstrucción. “No sólo sabemos qué es lo que nos gusta; también tenemos una idea muy clara de qué es lo que no nos gusta” (2001, p. 7). Adicionalmente, la música popular ha tenido un papel muy importante en la construcción del nacionalismo, “esa asunción tan personal del sentimiento patriótico” (2001, p. 8).

Por otro lado, la música popular proporciona una vía para gestionar la vida emocional pública y relacionarla con la privada. Este hecho permite explicar por qué las canciones de amor son las más escritas alrededor del mundo. La música ayuda a expresar y amplificar, para el resto y para la persona, sentimientos que muchas veces no suelen definirse y articularse apropiadamente.

“(L)os fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten; algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos.” (2001, p. 8).

Asimismo, la música intensifica nuestro sentido del presente y organiza nuestro sentido del tiempo:

“lo que nos da una medida de la calidad de la música es su “presencia”, su capacidad para “detener” el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después.” (2001, p. 8).

Como plantea Antonio Gutiérrez, es necesario suspender el mundo real para entrar “en el mundo mágico de la obra” (2005, p. 116).

Por último, “la música popular es algo que se posee”. Cuando una pieza musical se “posee”, la gente la transforma en una parte constitutiva de su identidad, convirtiéndola en un reflejo de su individualidad. Generalmente, en este proceso el oyente se adueña de todo el contenido presente en la canción: de la interpretación y hasta el artista que la ejecuta. Esta es la razón, por la cual los *fans* se sienten aludidos a nivel personal cuando su artista o su canción preferida son criticados (2001, p. 9).

En resumen, las funciones sociales de la música popular se relacionan con la construcción de la identidad, con la administración de los sentimientos y la forma en que el tiempo se organiza. Estos factores dependen de la concepción de que la música puede ser poseída. La música “nos provee de una experiencia que trasciende la cotidianeidad y que nos permite salirnos de nosotros mismos” (Frith, 2001, p. 10). En este contexto, se puede deducir que el oyente que posee la música que experimenta, es a la vez poseído por ella. Esta dinámica forma parte de la experiencia y valoración de las personas hacia la música.

1.2 La identidad musical

Para Juan Orrego-Salas (1987), el músico busca “identidad con su propio mundo interior”. Él intenta apoderarse de sí mismo sabiendo que lo único que puede hacer es crear, buscando definirse en la obra (Citado en Torres, 1988, p. 59). El artista se refleja en el cúmulo de afinidades históricas, ambientales, familiares, geográficas y sociales que componen la tradición, constituyendo una parte esencial de su mundo interior (p. 60).

La tradición en la identidad es la postura de Orrego-Salas. Éste sostiene que la tradición es “continuidad y cambio”, de la misma manera que Frith afirma que la identidad es móvil. En este sentido, el artista no puede ser ajeno al medio, además que forma parte de un proceso en constante evolución (Citado en Torres, 1988, p. 60) (Frith, 1996, p. 184).

La identidad musical se refiere a un tipo particular de experiencia, o más bien dicho, un modo de tratar ese tipo particular de experiencia (Frith, 1996, p. 184). Esta vivencia no es estática, es algo móvil: un proceso experiencial. En este sentido, la música parece ser la clave para descifrar la identidad, ya que tiene el poder de definir y relacionar el “yo” y los “otros”, la “yoidad” y la “nosotrosidad”, lo subjetivo y lo colectivo. (pp. 184-185).

El “individuo” o el “colectivo”, como afirma Juan Ramírez (2006), no son más que categorías de corte cualitativo (singular y plural), no obstante, “ambas son inevitablemente sociales desde un punto de vista cualitativo.” (p. 248). El “yo” es el resultado de la estructura mente-cuerpo, mientras que la “nosotrosidad” se basa en el sentido de pertenencia. Así, la identidad define un modo de ser y un modo de estar. El modo de ser responde a la individualidad y el modo de estar a “poseer una relación con el mundo” (p. 248).

En esta dinámica, el eje de relación mente-cuerpo, basado en la conciencia, percepción y prácticas individuales de las personas, se equipara en el grupo por el sentido de pertenencia que permite una práctica colectiva. Este sentido de pertenencia es la relación del grupo consigo mismo y con los otros, en otras palabras, es un sentido de compromiso con el grupo y sus prácticas (Ramírez, 2006, p. 249).

Como se ha dicho, la identidad es una responsabilidad de ser, es decir, conocerse a sí mismo. Así lo plantea el compositor chileno Alejandro Guarello (1987), al proponer que esto no significa solamente conocerse interiormente, sino también, conocer su contexto inmediato (la infancia, el contexto sociocultural y sociopolítico) (Citado en Torres, 1988, p. 82). “Uno no puede vivir metido en una probeta aislado de todo. Es responsabilidad de cada uno” (p. 82).

De esta forma, esta necesidad de conocerse no depende de formar un vínculo con el medio, sino de ingresar en ese medio de modo selectivo. Cada persona tiene el derecho de elegir lo que desee del medio que lo rodea, mas no convertirse en la síntesis de todo ese mundo en el que se vive (Guarello, 1987, en Torres, 1988, p. 82).

Si el individuo no se conoce, no puede saber qué busca o para dónde va. Con esta carencia no puede saber qué es lo que verdaderamente quiere. Esta noción de conocimiento individual tiene repercusiones en la creación de una obra musical (la idea original y el entorno donde se crea). Garullo (1987) lo plantea así:

“En el acto de la creación se produce un momento entre la idea y este mundo que nos rodea y nos invade, en el cual si nosotros tenemos verdadera conciencia de quiénes somos, podemos seleccionar, manipular, procesar esa información, esa influencia y proyectarla. Tal es la posibilidad de establecer que una obra o un creador pueda ser honesto o hablar de una música verdadera, cosa que nadie va a estar en condiciones de probar, porque es un compromiso consigo mismo.” (Citado en Torres, 1988, p. 82).

Para resumir, la identidad es un proceso experiencial que relaciona a la persona (modo de ser) y su entorno (modo de estar), haciendo que el conocimiento interior (mente-cuerpo) del individuo interactúe con el contexto social (sentido de pertenencia). Este proceso se convierte en el terreno fecundo para la creación y experimentación de una obra.

Heitor Villa-Lobos, compositor y director de orquesta brasileño, concluye acertadamente que “la identidad en el fondo no es más que ser, en el más intenso sentido de la palabra”. (Citado en Torres, 1988, p. 62).

1.2.1 La originalidad

El compositor o creador no debe solamente retratar sentimientos, sino “expulsar su yo en la música” (Chacobo, 1996, p. 4). Es en este acto de introspección y expresión que la originalidad aparece. “El principio de originalidad requiere no la mera novedad, sino también y sobre todo que una obra de arte sea “verdadero desbordamiento del corazón”.” (p. 4).

De esta forma, la originalidad no debe limitarse a lo novedoso, sino extenderse a la apropiación del sentimiento detrás de una obra. El empoderamiento de una pasión y no sólo el mero reflejo o retrato de ella, es la diferencia entre lo original y lo común. Dicho de otra forma, la originalidad no es reproducir un sentimiento, es “ser” el sentimiento (Chacobo, 1996, pp. 4-5).

Si la originalidad depende de la personificación del sentimiento es prudente decir que la obra perderá la capacidad de conmover, en el preciso momento en el que el artista deje de estar conmovido (Chacobo, 1996, p. 5). En este sentido, sin ese estremecimiento interior no es posible pretender algún grado de originalidad y, tanto la composición como el *performance* se vuelven una mera imitación (p. 5).

“Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas.” (Frith, 1996, p. 187).

1.3 El concepto artístico musical

En el libro *The art of producing* (2005), Gibson y Curtis plantean el concepto musical como el mensaje global que el artista está tratando de comunicar. Se considera como la esencia de la canción, es decir su mensaje primario. Se debe recalcar, que no es un símil del género musical.

“Usualmente, es definido como el sentimiento o la idea que se transmite de manera más consistente y fuerte en el mayor número de los otros aspectos (elementos de una producción). Una vez que tengas el concepto definido, el resto de las partes, con frecuencia caen en su lugar.” (p. 93).

Dentro del concepto, hay dos consideraciones importantes a tomar en cuenta: la calidad y la cohesividad. La calidad del concepto es “una determinación subjetiva que puede ser juzgada en muchas y diferentes formas.” (Gibson & Curtis, 2005, pp. 93-94). Este juicio suele aferrarse en la trascendencia

del concepto, es decir, en qué tan memorable es. Dentro de este rubro, existen conceptos que se enfocan en temas triviales o que responden a generar espacios de diversión. Sin embargo, existen aquellos que penetran profundamente en las personas, utilizando temáticas que generan empatía. Conceptos que giran en torno a mensajes de amor o de pérdida, son buenos ejemplos (pp. 93-94).

La segunda consideración es la cohesividad, es decir, la estrechez existente en las relaciones de los componentes del concepto. Esta consistencia, puede o no estar presente, sin embargo, su existencia brinda soporte y fundamento para el mensaje que se intenta transmitir. Según Gibson & Curtis (2005), el concepto tiene relación directa con la lírica. Si por un momento se toma este criterio como absoluto, solo para fines explicativos, entonces los otros elementos que componen el concepto deberían contribuir a su construcción, o por lo menos, evitar quitarle significación (p. 94).

Por otra parte, el musicólogo y compositor ecuatoriano César Santos, define al concepto como un discurso, donde está presente el mensaje, lo que se quiere decir con respecto a cualquier tema. Este discurso no es una constante ni es universal, responde a su creador y su proceso creativo. El concepto es único para la obra que lo contiene (comunicación personal, 17 de octubre de 2017).

Definir, de manera precisa, cuáles son los elementos de producción que integran el concepto musical es complicado, ya que suelen responder a valoraciones personales, y varían de acuerdo a quién las plantee. Debido a que en este apartado se habla del concepto, desde el punto de vista artístico y estético, se postulan los siguientes puntos como actuantes del concepto musical, planteados en los textos: *The art of producing* (2005) y *The art of music production* (2013).

La canción o composición base determina el ritmo, la armonía, melodía y lírica principales del tema. También bosqueja, los instrumentos principales, planteando los cimientos de todo el proceso de producción.

El arreglo propone la orquestación y la estructura (forma) de la canción. En este punto, se esbozan los instrumentos participantes, es decir, el número de voces musicales, y su interrelación en la dinámica de la composición. Además,

define el orden y la duración de las secciones. Es, en otras palabras, el toque final de la canción.

La interpretación busca el mejor *performance* de los instrumentistas y músicos. Es imperativo lograr emoción, energía y un ambiente estimulante para el oyente, más allá de si es una actuación natural (músico) o sintética (a través de medios digitales).

La ingeniería relaciona los aspectos técnicos que intervienen en una cadena de producción: el estudio de grabación, la selección del equipo y el sonido. Adicionalmente, este proceso persigue sinergia y conexión entre las partes anteriores, de tal forma que, sea imposible separar la canción, el arreglo, la interpretación y la mezcla.

La mezcla ubica todos los elementos en su respectivo lugar, con la finalidad de lograr balance y equilibrio en la canción. Vale considerar que, una mala mezcla puede dañar una buena canción, pero una buena mezcla no puede arreglar una mala composición.

El mercado determina el ambiente musical donde se desenvuelve la producción, para ajustarse a sus estándares, con el fin de sonar actual.

La motivación significa realizar el trabajo con pasión, durante todo el proceso de producción. Creer en lo que se hace de la misma manera en quién lo hace (proyecto artístico) y transmitir este sentimiento a todos los participantes.

Estos siete elementos componen la obra desde la rama de la producción musical. Cada una de estas categorías se interrelacionan y funcionan como un todo con la finalidad de respaldar el concepto musical, contenedor de la estética y la identidad de una propuesta artística. Estos agentes lo construyen y lo vuelven único porque dependen de cómo el creador quiera manipularlos, jerarquizarlos y ubicarlos. Así, la forma de articular estas herramientas es individual, es lo que hace al artista y su concepto únicos (César Santos, comunicación personal, 17 de octubre de 2017).

Capítulo 2 Interpretación y discusión de resultados

Gracias a la información obtenida en las entrevistas y cuestionarios fue posible diseñar mapas conceptuales explicativos de las categorías y subcategorías (variables) de cada uno de los temas representativos y de importancia para el proyecto. Estos temas se desarrollan a continuación, haciendo una distinción y tratamiento de acuerdo al tipo de datos recogidos (entrevistas en primer lugar y luego cuestionarios), para luego ser comparados, utilizando los códigos designados para cada integrante de los grupos muestrales (ver Anexo 1: Grupos muestrales).

2.1 La identidad

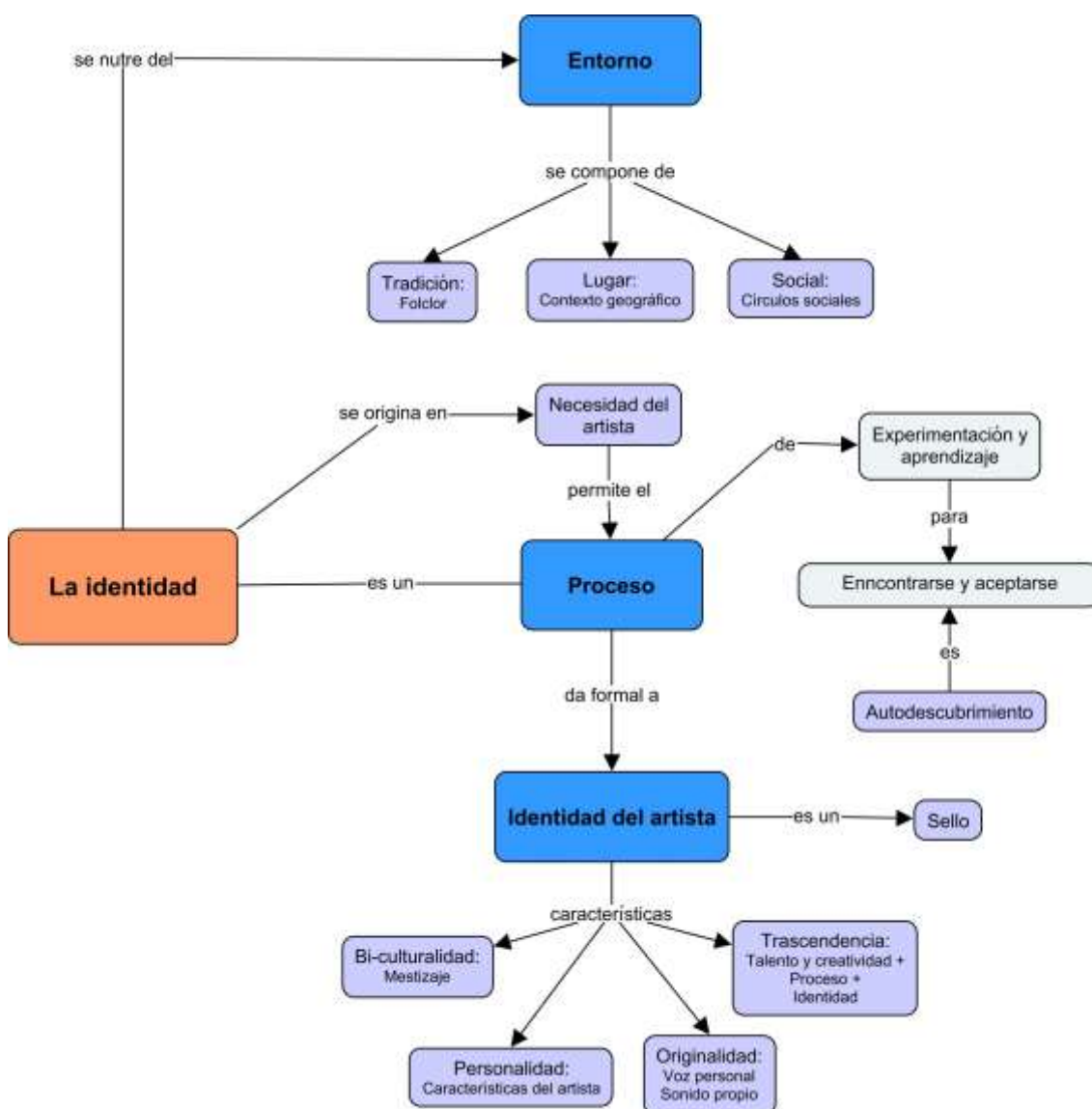


Figura 2. La identidad según el grupo muestral 1

La identidad es descrita por los entrevistados E1, E2 y E3 como reflejo de lo que un artista es verdaderamente. Dicho de otra forma, es la voz interior de la persona a cargo de un proceso musical. De igual manera, E1, E3 y E4 coinciden en que la identidad es el sello que evita que el artista y la obra se vuelvan genéricos.

Asimismo, todos los músicos destacan que la identidad responde a un proceso que se construye en base de experimentación, investigación y aprendizaje de nuevos conocimientos que son proporcionados por el entorno e inicia en las influencias y referentes musicales del artista. En este proceso se trata de entender las experiencias, logrando un espacio de autodescubrimiento, honestidad y sinceridad personal. Cabe recalcar que este proceso no siempre es una acción consciente, pero responde a una necesidad por parte del artista.

Por otra parte, E3 y E4 declaran que el entorno afecta la construcción de la identidad del artista o creador musical. Variables como el contexto geográfico, social y tradicional son pilares en esta categoría.

Bajo el lente de los músicos E1, E2 y E4, el lugar donde un artista se desenvuelve maneja sus propios estándares estéticos; sin embargo, para E4, ligar la identidad solamente a este parámetro puede limitar la capacidad creativa del artista.

El ámbito social es relacionado a los círculos sociales y a los tramados contrastados de la ciudad y las comunidades indígenas o nativas de un país (E1 y E2).

La música y referentes tradicionales son utilizados para crear colores y texturas musicales nuevas y únicas, según la visión de E1 y E2; no obstante, E2 considera importante explorar la música nacional folclórica en sus bases y no solo recurrir al folclorismo que se define por la recolección superficial de ciertos elementos instrumentales de esta música.

Según todos los entrevistados, la personalidad, la bi-culturalidad, la originalidad y la trascendencia componen la identidad de un artista. La personalidad (E1 y E4) es considerada como sinónimo de la identidad, y representa el conjunto de las características de la individualidad de la persona que se imprimen en la creación de la obra. La bi-culturalidad (E2) es un concepto

que ubica al artista como un agente permeable de las influencias foráneas y nativas de una región. La originalidad, para E4, es la voz personal del artista que se convierte en un sello único que debe lograr el estremecimiento del oyente. La trascendencia, propuesta por E2, es la sumatoria del talento y la creatividad del artista, encaminados a través de procesos creativos correctos fundamentados en la identidad nacional, es decir, aquella relacionada al bagaje tradicional y autóctono de un país.

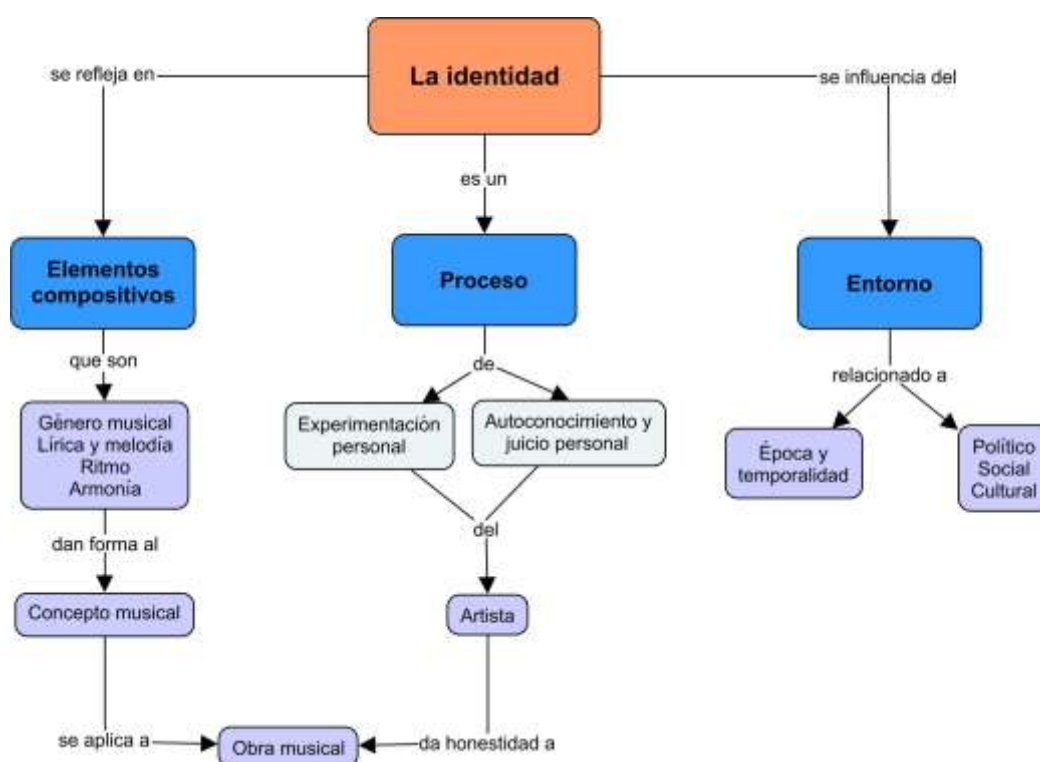


Figura 3. La identidad según el grupo muestral 2

Para dos de los informantes del grupo muestral 2 (C1 e C2), la identidad es un proceso interno del artista, que refleja su esencia, su entorno, sus problemáticas y metas. El tercero (C3) adiciona que es fundamental para la composición de una obra musical.

Igualmente, este último (C3), considera que es un proceso de exploración y autoconocimiento, direccionado en la búsqueda de la honestidad personal e influenciado por el entorno del artista. El entorno se relaciona con la época y los contextos políticos, sociales y culturales en la cual se desenvuelve el músico. El

segundo informante (C2) adiciona que la identidad es la combinación única de experiencias recogidas en el tiempo.

C1 y C3 coinciden en que el concepto musical, su lenguaje y su expresión, sumado al entorno donde se crea, son elementos fundamentales en la creación identitaria. En este sentido, C1 concluye que la letra y música de una obra, son los transmisores de la identidad del artista, mientras que C3 agrega que un concepto se construye en el lenguaje, la forma, el contenido y la forma de expresión de la misma. Adicionalmente, elementos como el idioma, el género musical y el estilo de producción, hacen implícita una identidad.

Las apreciaciones obtenidas por parte de los dos grupos muestrales coinciden en el planteamiento de la definición general y el proceso que implica la construcción de la identidad. Sin embargo, el grupo muestral 2 no profundiza ni hace puntualizaciones sobre los componentes del entorno como la tradición y el bagaje cultural (música y referentes tradicionales) y aquellos que conforman la identidad del artista, como la bi-culturalidad y la trascendencia. En esta variable, la originalidad y la personalidad, propuesta por el grupo muestral 1, es descrita parcialmente por el segundo grupo, sin que se lleguen a definirse como tal, ni conformar una subcategoría.

2.2 La estética

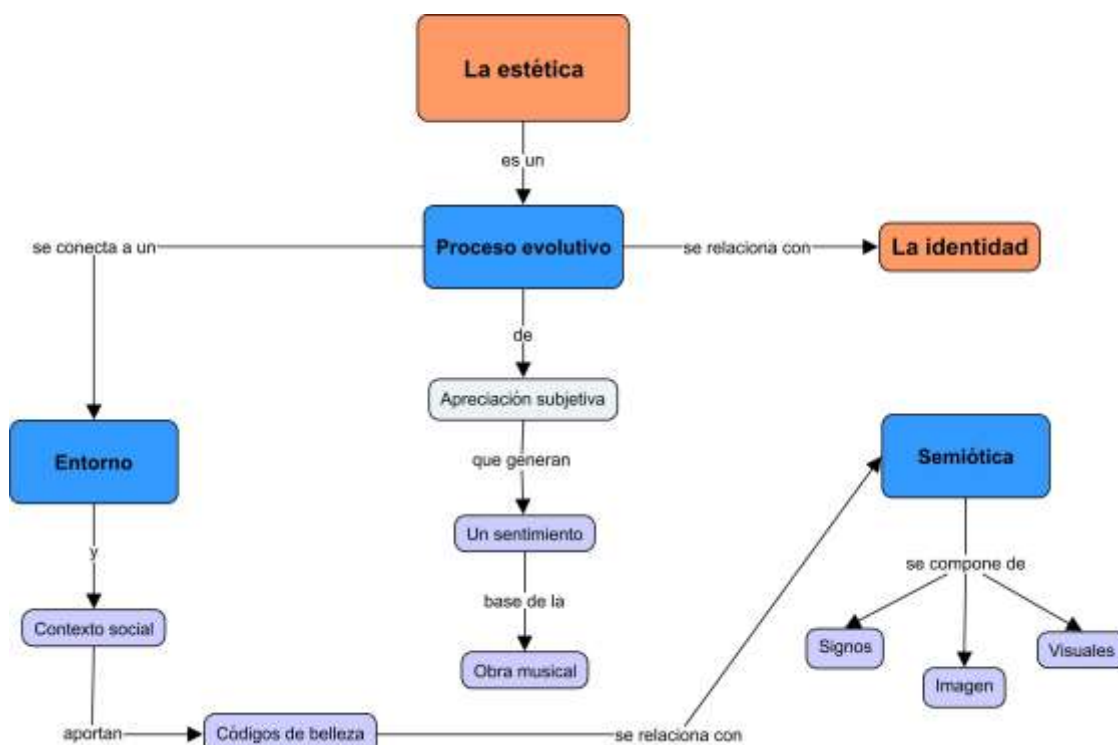


Figura 4. La estética según el grupo muestral 1

Desde la visión de tres de los entrevistados (E1, E2 y E4), la estética es un proceso ligado al de la identidad en algunas de sus características; de hecho, podría decirse que los criterios de estos temas se solapan. Así, consideran que la estética es un conjunto de decisiones realizadas a través de un proceso íntimo y subjetivo que evoluciona y cambia. Todo este proceso se relaciona directamente a la obra musical, o más ampliamente a un proyecto musical. El concepto de belleza y su relación con la estética no fue abordado por dos de los participantes (E2 y E3), no obstante, los restantes afirman que estas definiciones no se corresponden.

Es importante anotar el pensamiento de E1 en relación al entorno. Para este músico, esta variable tiene correspondencia con los ámbitos sociales que aportan códigos estéticos al artista y sus procesos. Estas normas pertenecen a la semiótica (signos), es decir, la imagen de un artista, la propuesta visual, su vestimenta, videos y publicidad gráfica.

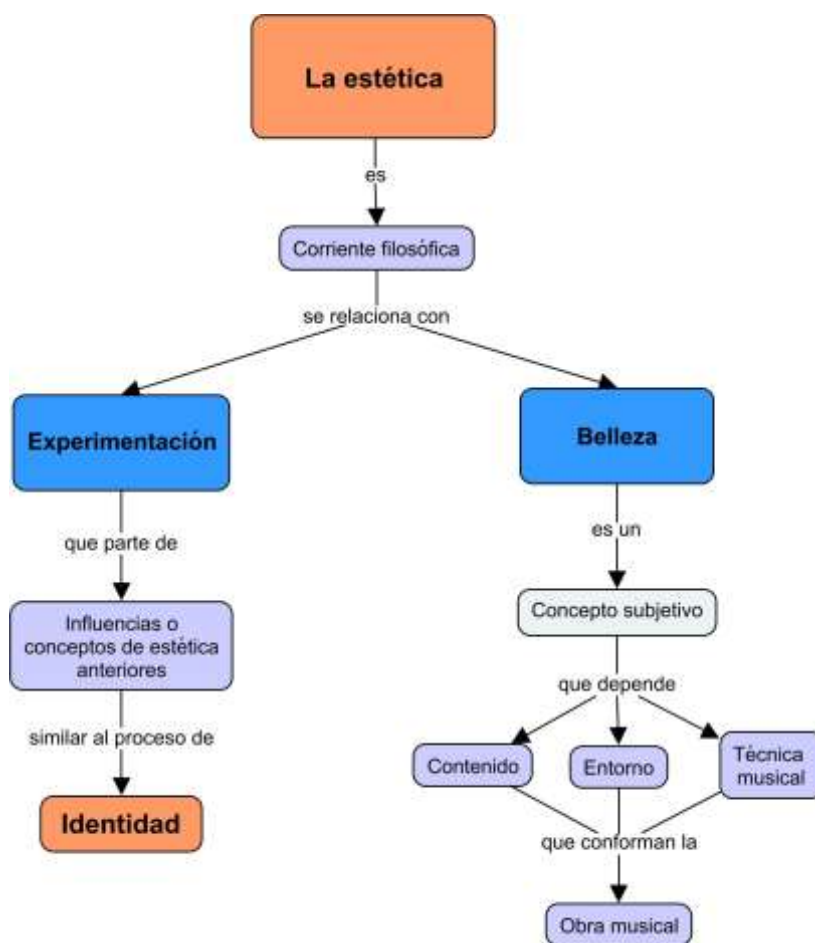


Figura 5. La estética según el grupo muestral 2

Según el criterio de C1 y C2, la estética es el conjunto de elementos musicales y sonoros que definen una propuesta musical. Además, se vincula con la experimentación que sufre el artista a lo largo de los años, lo que la relaciona con la identidad. Esto se refleja en las palabras de C3, quien agrega que este tema examina la obra, las condiciones de su creación, los elementos que intervienen en el proceso creativo, su contenido, su expresión y el efecto que causa en el oyente. Como puede notarse, existe una vinculación entre los conceptos de estética e identidad, que son procesos de experimentación subjetiva.

Para C3, la estética se define como una corriente de tipo filosófico que tiene relación con la belleza. Así, la belleza de una obra se determina por su entorno (geográfico, social, histórico), por la técnica empleada para crearla, el contenido que encierra y la expresión que conlleva. Concluye que debe ser

estudiada desde varias disciplinas como la filosofía, la historia, la psicología, la teoría musical y la sociología, entre otras.

Como puede verse, ambos grupos son coherentes en la visión que tienen sobre la estética y el lazo que la une con la identidad como proceso de experimentación. De todas formas, difieren al momento de relacionar este tema con la belleza. Así, el primer grupo no establece una relación entre estas definiciones, mientras que el segundo sí lo hace, considerándola importante y relacionándola con el entorno, la técnica plasmada en la obra, su contenido y forma de expresión.

2.3 Los procesos creativos

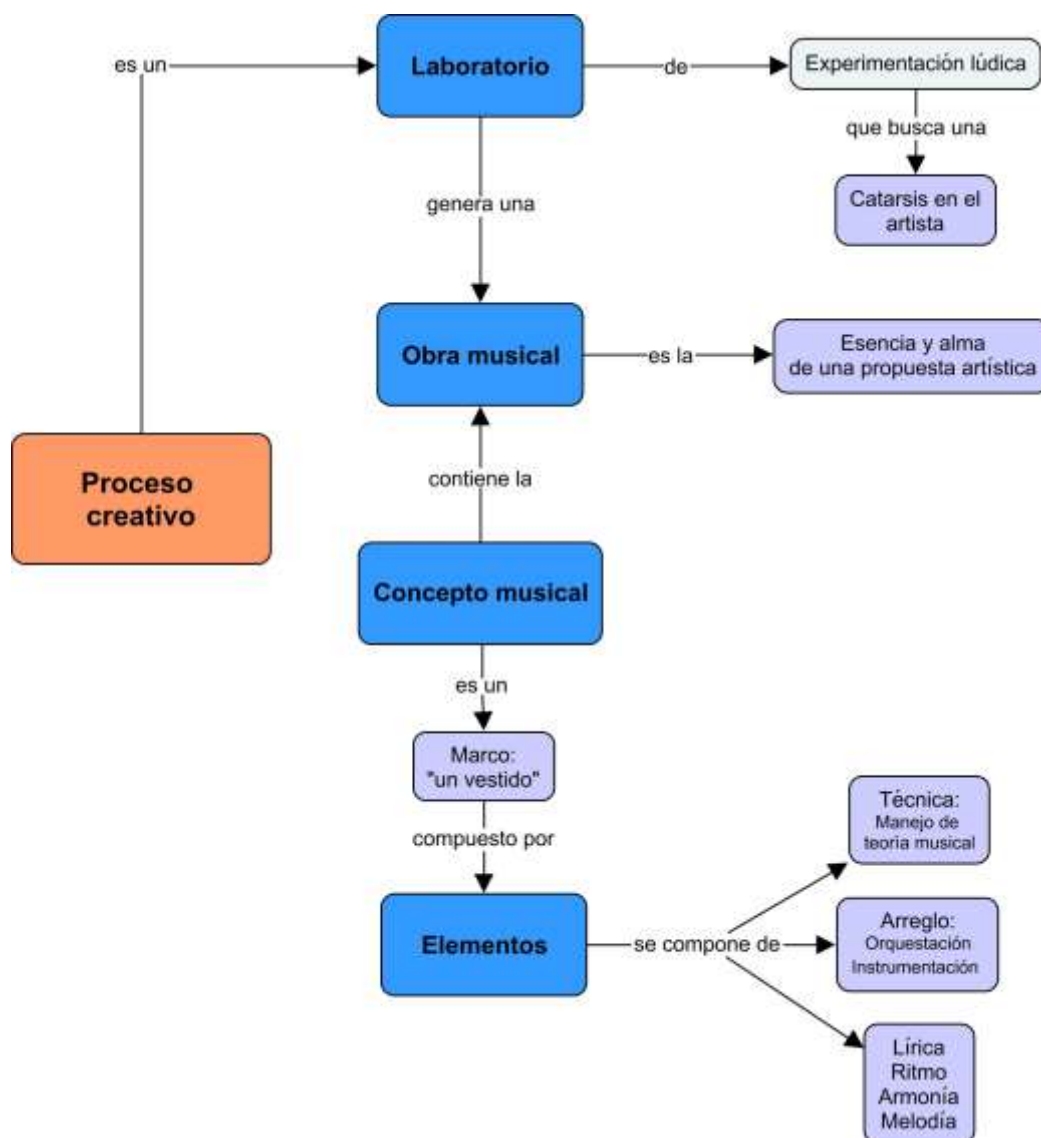


Figura 6. Los procesos creativos según el grupo muestral 1

Los procesos de creación musical son laboratorios de experimentación, donde los sentimientos y estados de ánimo son sus disparadores. Constituye, según la opinión de este grupo, un desarrollo lúdico, mas no lógico-analítico, comparable con armar un rompecabezas, donde se juega con los instrumentos musicales buscando una sonoridad específica. Es una catarsis (E4) donde el artista necesita entenderse para la posterior expresión de sus ideas. Los procesos creativos responden y dependen del artista, de cómo siente y procesa sus ideas.

Para tres de los consultados (E1, E2 y E4), la obra musical es la esencia y el alma de toda propuesta escénica. Su creación parte de una necesidad y

responde a las experiencias, a lo vivido, lo consumido y la información adquirida por parte del artista. De esta manera, la canción o la idea inicial, debe ser especial, con o sin arreglos musicales. Para conseguir este objetivo, el trabajo compositivo inicial debe ser arduo y muy cuidado, ya que facilita los procesos posteriores relacionados a la producción musical.

El concepto musical es un marco en el cual se ajusta la obra. En otras palabras, es un “vestido” compuesto por los arreglos de instrumentación y orquestación que delinean el ritmo, armonía, melodía y letra de la canción (E1). Este marco puede utilizar deliberadamente recursos técnicos de la teoría musical, como combinaciones de escalas y acordes, para provocar o despertar emociones en el oyente que se encuentren en sincronía con el sentimiento que el artista quiere plasmar en la obra (E4).

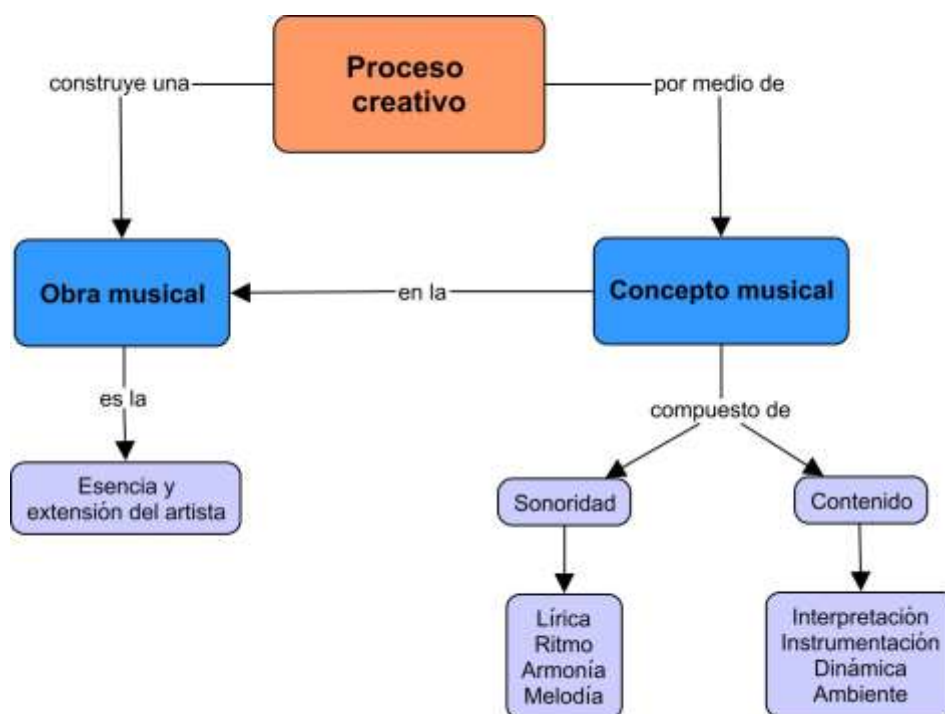


Figura 7. Los procesos creativos según el grupo muestral 2

El grupo muestral 2 define al concepto musical y la obra como las principales variables en este tema.

De esta forma, la obra musical, para C1 y C2, es la extensión artística del creador además de ser el reflejo de su esencia. Anotan que las obras musicales

no carecen de identidad. Según C1, las creaciones musicales son muestras de la individualidad del artista, es decir, son únicas como la huella digital del creador.

Por otro lado, C2 y C3 afirman que el concepto musical, aplicado en una obra, es el conjunto de sonoridades que causan una emoción específica, determinada por su modo de combinación y ambientación.

En este rubro, todos los informantes convergen al decir que la sonoridad de las creaciones aglutina el ritmo, la armonía, la melodía y la letra, sin que ninguno de estos elementos compositivos suponga una superioridad sobre los otros. Esa jerarquía depende de las decisiones del creador. Cabe anotar, que C3 no hace distinciones jerárquicas en lo correspondiente a los géneros musicales.

El contenido de una canción, para C3, está representado por la forma de interpretación, la sonoridad de la instrumentación (timbre, claridad, dinámica), la cantidad de la instrumentación (arreglo y orquestación), y el ambiente o atmósfera.

En resumen, los dos grupos muestrales tienen criterios sobre la obra musical y el concepto de esa creación. Sin embargo, cuando se trata de definir qué es un proceso creativo o las características de su realización, el segundo grupo no aporta información al respecto, es decir, no existen datos que puedan contrastarse o sumarse con el proceso lúdico originado de un sentimiento y la catarsis de la que habla el grupo muestral 1.

Conclusiones

El objetivo general de este trabajo fue conocer y analizar los principios de estética e identidad que se aplican a los procesos creativos musicales en la ciudad de Quito. El proyecto se dividió en dos fases consecutivas: la investigación documental, que permitió establecer los paradigmas teóricos; y la investigación de campo, la cual se enfocó en conocer cómo se ven estas definiciones en los ojos de aquellos que practican y ejecutan procesos de creación musical. La información obtenida permitió el entendimiento y conocimiento de los procesos intuitivos e inconscientes que se presentan en el quehacer musical de los artistas.

Así, al correlacionar los datos recogidos en la investigación documental, las entrevistas y los cuestionarios, se concluye que:

- La estética estudia la belleza contenida en una obra musical, que se basa en un conjunto de decisiones que responden a la visión subjetiva del artista que, a su vez, está determinada por el entorno y sus propios códigos de belleza. La estética no puede suceder sin la música y la experiencia que esta produce, bien sea en el creador o en el oyente.
- La experiencia estética del oyente a través de la música que escucha tiene relación con los elementos compositivos utilizados en el proceso de creación de la obra musical. Los más importantes son: la textura, el ritmo, la melodía y la lírica. Así también, existen elementos ajenos a la composición musical que influyen en esta experiencia. Estos son aquellos relacionados con la semiótica: elementos sígnicos de la imagen del artista (vestimenta, gráficos, videos, etc.).
- La identidad es un proceso de experimentación que nace de una necesidad de expresión del artista y se basa en su bagaje e influencias musicales. Este proceso se ajusta a la persona y al entorno donde se desenvuelve, permitiendo que el artista plasme su esencia en la obra musical, haciéndola más sincera y honesta.
- En resumen, la identidad representa una construcción individual que se traduce en “ser uno mismo”.

- La originalidad se relaciona intrínsecamente con la identidad. Esta no es sinónimo de novedad, pero sí de diferenciación, donde la apropiación o el empoderamiento del sentimiento base de la obra, por parte del artista (compositor, intérprete, productor), es de suma importancia. En otras palabras, para que la originalidad exista no se requiere una simple reproducción del sentimiento, sino más bien, una personificación del mismo. Una vez más, “ser” el sentimiento.
- Los procesos creativos varían según la visión del artista. Su objetivo es la construcción de una obra que nace de una necesidad del creador y que la realiza mediante la utilización de elementos de composición.
- La obra musical es la esencia de toda forma de expresión musical donde la identidad y la estética siempre están presentes. Toda obra gira en torno a su contenido (sentimiento y valoración del mismo) y su forma (elementos compositivos).
- El sentimiento y su valoración fundamentan el mensaje y el significado que el creador quiere transmitir. Este mensaje se relaciona directamente con la verdad retórica.
- No existe una jerarquización de los elementos compositivos desde el punto de vista del compositor, sin embargo, desde la visión del oyente, se concluye que la textura, el ritmo, la melodía y la lírica son los actuantes más importantes que intervienen en su experiencia estética. Estos refuerzan la idea original, que se convierte en el discurso del creador.
- Parte importante del significado artístico de una obra habita en sus cualidades retóricas. la verdad retórica no es más que la capacidad de convencer y persuadir al oyente de la importancia de lo que se está diciendo. Esto es, proponer una verdad que el oyente considera importante (mas no verdadera), otorgándole, por medio de la experiencia estética, una valoración personal. Esta verdad se cimienta en la identidad que encierra la obra.
- Así como un proceso creativo es variable, sucede lo mismo con el concepto musical. Un concepto musical responde concretamente a una obra y sus especificidades, por esta razón, no puede hablarse de un

concepto universal para todo tipo de obra. De esta manera, un concepto se define por el marco que engloba la obra y que está determinado por el tipo de arreglo (orquestación), interpretación, técnicas de grabación y mezcla de audio, sin perder de vista al oyente y su experiencia.

Por otra parte, se encontraron varias limitaciones o aspectos susceptibles de mejora en el futuro, a saber:

- El cuestionario utilizado para determinar las apreciaciones y posibles necesidades del segundo grupo muestral (músicos con trayectoria inferior a 10 años) tuvo desventajas por las características mismas de la herramienta. A pesar de la calidad de la información obtenida, los participantes no profundizaron en algunas respuestas y repitieron información en otras.
- Los participantes de ambos grupos muestrales tienen un trasfondo de música mediática y con relación al *rock* y *pop*. No se hizo ninguna entrevista a músicos de diferente formación (folclor, cumbia, salsa, etc.).
- Se observó poca claridad, por parte de los participantes en la investigación de campo, al momento de definir la estética. Fue un tema difícil, que evidenció que este es un tema al cual los artistas no se enfrentan con frecuencia, al menos de manera consciente.
- Los grupos muestrales hablaron muy poco sobre la participación del oyente en los temas propuestos, dejando entrever su posible minimización en los procesos estéticos, identitarios y creativos.

Para continuar con este tipo de estudio se sugieren las siguientes acciones:

- Ampliar la muestra e incluir otras herramientas metodológicas.
- Diseñar nuevos procedimientos de producción musical que tomen como base la estética y la identidad, sin pasar por alto la experimentación del oyente. Para esto se sugiere la utilización, dentro de la fase de composición o preproducción de una canción, de herramientas cualitativas como los grupos focales (con ambientes controlados) dirigidos a un segmento de personas que se relacione con las características de la

obra, a fin de recabar información relevante sobre la experiencia estética. En la misma línea, se recomienda la observación participante del investigador en los procesos de composición y producción, con el propósito de analizar los comportamientos y pormenores de estas actividades. Esta metodología puede generar espacios que sirvan para el planteamiento de preguntas, afines a los temas estudiados en este proyecto, direccionadas al artista por parte no solo del investigador, sino también del productor musical.

- Desarrollar metodologías innovadoras para la aplicación de estos procedimientos. Estas pueden ser: ejercicios de introspección del artista (revisar *La poética del espacio* (1957) de Gastón Bachelard), métodos de composición para provocar emociones (la sección áurea, jerarquías tonales), involucramiento del equipo de trabajo (intérpretes y asistentes de producción) en el sentimiento original de la obra.
- Asumir, con mucha más relevancia, la búsqueda del “ser” de cada uno de los artistas a nivel de la educación formal o académica. Esta empresa es necesaria si se pretende la verdadera identidad y la correspondiente originalidad de los músicos.

“Sin música la vida sería un error”. Estas palabras del filósofo alemán Friedrich Nietzsche se ajustan a este trabajo, ya que sin ella y sin lugar a dudas, este proyecto habría sido una equivocación. Si se habla de música, el arte está implícito. La exploración de los conceptos identitarios y estéticos presentes en el trasfondo del artista y la experiencia del oyente, cuando una obra musical esta en juego, es esencial e ineludible para lograr una visión artística de la música y sus procesos de creación. Estos temas deben ser abordados con más frecuencia y atención por todos aquellos que la viven y la sienten, desde cada una de las trincheras en las que se desenvuelven, sin importar si son o no músicos de profesión. El único pasaporte necesario para entrar y explorar este mundo, es tener los oídos dispuestos y el corazón abierto.

Referencias

- Burgess, R. (2013). *The art of music production: the theory and practice*. Oxford: Oxford University Press (traducido por el autor).
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of art*. London: Routledge (traducido por el autor).
- Chacobo, D. (1996). *Estética de la música*. Berlín: Edition Reichenberger.
- Cosín, V. (2012). *La búsqueda estética*. Recuperado de <https://www.pressenza.com/es/2012/10/la-busqueda-estetica/>
- Everaert-Desmedt, N. (2008). *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*. Utopía y Praxis Latinoamericana, 13 (40), 83-97.
- Frith, S. (1996). *Questions of cultural identity: Music and identity*. London: SAGE Publications (traducido por el autor).
- Frith, S. (2001). *Las culturas musicales: Hacia una estética de la música popular*. Madrid: Editorial Trotta.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros.
- Gibson, D., Curtis, M. (2005). *The Art of Producing*. Boston: Course Technology (traducido por el autor).
- Gómez-Ariza, C., Bajo, T., Puerta-Melguizo, C., y Macizo, P. (2000). *Determinantes de la representación musical*. Cognitiva, 1(12), 89-110.
- Guardia Crespo, M. (2009). *Descorporización de la producción musical y reintegración de lenguajes*. Punto Cero. Universidad Católica Boliviana, 14(19), 61-73.
- Gutiérrez Pozo, A. (2005). *Virtualidad estética y realidad*. Praxis Filosófica, (20), 113-120.
- Hernández, S., Fernández, C., Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Lima: El Comercio.
- Holguín, P. (2008). *Métodos de análisis estético: El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 187-194.
- Last.fm (2017). *Alex Alvear*. Recuperado de <https://www.last.fm/es/music/Alex+Alvear/+wiki>

- López Avendaño, O. (2002). Estética, subjetividad y conocimiento. *Revista Electrónica "Actualidades Investigativas en Educación"*, 2 (2), 0.
- López, S. (2015). *Técnicas de investigación documental*. Managua: Universidad Autónoma de Nicaragua.
- Marty, G., & Cela Conde, C., & Munar, E., & Rosselló, J., & Roca, M., & Escudero, J. (2003). *Dimensiones factoriales de la experiencia estética*. *Psicothema*, 15(3), 478-483.
- Merino, L. (2013). *Los Beatles: Historias y razones que avalan un éxito de 50 años*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/09/26/actualidad/1380208705_498634.html
- Merriam, A. (2001). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press (traducido por el autor).
- Merriam, A. (2001): *Las culturas musicales: Definiciones de musicología comparada y etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Moore, D. (2016). *Self, Song, Other*. Macquarie University, Sydney, Australia.
- Muñoz Razo, C. (2011). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Pearson Educación.
- Oliveras, E. (2005). *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Ramírez Paredes, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21 (60), 243-270.
- Saganogo, B. (2012). *La imaginación en el proceso de creación artística*. *Sincronía*, (61), 1-11.
- Semana. (2016). *La historia detrás de Yesterday, la mejor canción de la era moderna*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/cancion-de-paul-mccartney-yesterday/505627>
- Torres, R. (1988). *Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur*. *Revista Musical Chilena*, 42(169), 58-85.

ANEXOS

Anexo 1: Grupos muestrales

A continuación, se presenta una pequeña reseña de los integrantes de los grupos muestrales, empezando por los músicos con trayectoria superior a 10 años (Grupo muestral 1) y cerrando con aquellos con trayectoria inferior a 10 años (Grupo muestral 2), con la correspondiente codificación de acuerdo a su grupo muestral, que fue utilizada en el Capítulo 2: Interpretación y discusión de resultados.

Grupo muestral 1 (Código “E” Entrevista):

- Ivis Flies (**E1**), quiteño de nacimiento, es un productor, compositor, intérprete y gestor cultural. Ha integrado bandas como Punto Aparte, Carbono 14, Contravía y La Grupa. Cuenta con más de dos décadas en la escena musical ecuatoriana, dirigiendo, en los últimos años, proyectos como la carrera del músico amazónico Maki, Biorn Borg, Karla Kanora y Gustavo Herrera. También, es un músico nominado a los Grammy Latino, al encabezar y producir el proyecto De Taitas y de Mamas en 2013.
- Danilo Arroyo (**E2**) es un percusionista y productor musical quiteño, nominado en dos ocasiones al Grammy Latino por sus colaboraciones con Juan Fernando Velasco en 2007 y Paulina Aguirre en 2012. Además, participó de reconocidas agrupaciones y artistas como Juan Fernando Velasco, La Grupa, Mateo Kingman (Maki), Diego Torres, Cristian Castro, Gloria Trevi, entre otros.
- Álex Alvear (**E3**) es un compositor, arreglista, bajista y cantante quiteño con una carrera de más de 26 años. Fue cofundador y líder de proyectos musicales como Promesas Temporales, Rumbason, Aché, Mango Blue, Manguito y Wañukta Tonic. Ha sido reconocido con varios premios a nivel regional, además de participar en discos nominados al Grammy en 2005 y 2009, junto a Paquito D’Rivera y Gonzalo Grau y La Clave Secreta respectivamente (Álex Alvear, 2017, Sección: Biografía, párr. 1-9).
- Christian Mejía (**E4**) es un músico, tecladista, compositor y productor quiteño fundador de una de las bandas de música fusión ecuatoriana más reconocidas, tanto dentro como fuera del país, La Grupa. Actualmente,

vive en Alemania desde hace siete años y se desempeña como docente e imparte clases de orquestación e instrumentación avanzada.

Grupo de nuevos músicos (Código “C” Cuestionario):

- Jordan Naranjo **(C1)** es un músico y bajista profesional, nacido en la ciudad de Quito, cofundador de la banda de rock con tintes folclóricos, 3Vol. Se unió a la banda desde muy joven, y aprendió, junto a Steven López y Zak Icaza, a tocar el instrumento. Con los años, esta agrupación se ha posicionado en la escena independiente musical ecuatoriana, con dos álbumes de estudio en su haber.
- Renata Nieto **(C2)** es una cantante y productora nacida en Quito. Es parte de la banda de experimentación electrónica EVHA (El Viejo Hombre de los Andes). Con esta agrupación, Renata persigue la mixtura de sonidos electrónicos y tradicionales del Ecuador, con la finalidad de que las sonoridades del país sean reconocidas en el extranjero.
- Daniel Pérez **(C3)** es un productor y baterista quiteño, cofundador de la banda de *indie rock* y sicodelia Cementerio de Elefantes. En 2014 se une a esta agrupación que busca la experimentación sonora, mediante la contraposición de atmósferas musicales oscuras y melodías y letras alegres y enganchadoras.

Anexo 2: Entrevistas

Ivis Flies (E1)

¿Qué opinas sobre la identidad, en un caso, y la estética musical en otro?

Desde el lado de producir música, se relaciona mucho cuando escuchas identidad con el lugar de dónde vienes, con este sentimiento de pertenencia, de ser de un lugar. Para mí, de más estaría decir, que yo vengo trabajando con ese tipo de color, hace muchísimos años ya. En ese sentido, yo creo que la identidad es lo que nos puede diferenciar. Nadie más, excepto nosotros en este caso, en Ecuador, vamos a manejar las estéticas de la música tradicional o de la popular o de la mestiza. Viene desde nuestra cultura, desde nuestro lugar, desde donde habitamos, ya sea esto los asentamientos afro, el pueblo indígena, los mestizos de las ciudades.

Pero también, se construye una identidad que no está necesariamente apegada a la tradición. En una ciudad como Quito o las más grandes, los círculos sociales y familiares van generando una propia identidad que puede estar desarrollada a partir de referentes de otros lugares: anglos, latinos, u otro tipo de influencias. No necesariamente la identidad tiene solo que ver con la parte tradicional, sino con lo que se construye como sociedad. Pienso que, en el lado de producción, el tema de identidad es justamente darle ese sello particular, sea como sea, uses los recursos que uses. Lograr algo con identidad propia creo que es un objetivo básico, por lo menos para mi manera de ver, porque si no, empiezas a hacer producciones genéricas, que está bien, es decir, este típico sonido de *pop* mexicano, música argentina o cosas anglo, que son formatos bastante específicos, que los ves replicados.

Es que todo se replica, es decir, si a mí, en un punto de la vida, me pareció increíble la música esmeraldeña e indígena, empecé a incorporar eso en mi lenguaje, siempre voy replicando lo que conozco. Me nombraste a Mauro Samaniego, un compositor que yo admiro mucho, y no tiene un pelo de ese tipo de influencia, pero tiene otro tipo de influencia. Siempre, al final, atraviesa por uno la creación, y tiene mucho que ver con lo que has vivido, lo que consumes, lo que lees, etc. Entonces, creo que, en el tema del arte y la música, siempre se dice que está todo hecho: se dice que el músico amateur copia y el profesional plagia. Porque las formas y lenguajes son muchos, imagínate cuánta música se ha hecho. Creo que la personalidad, la identidad que le das a un producto tiene mucho que ver con el color, la tímbrica de las melodías de los cantantes o de los instrumentos y lo que se dice y cómo se dice.

¿Qué tiene más peso, el artista o la obra, o están ligadas?

Son dos cosas que van de la mano, una buena obra es el secreto de todo, una buena canción la van a cantar miles de personas y siempre va a ser buena canción, un buen artista si no tiene una buena canción no funciona. En cambio, encontrar el mix de las dos cosas es la "cosa", es la verdad. Por ejemplo, en mi trabajo, muchas veces es ayudar al artista a descubrir cuál es su voz y su color particular y que confíe en eso y que sea algo que lo lleve a poder defender su trabajo, muchas veces no es su obra musical, otras sí, mucho mejor si lo es.

Cuando hablamos de esta cosa de la internacionalización, siempre nos estamos quejando de por qué no lo logramos. Yo creo que en el Ecuador carecemos muchos de la formación de artistas, formamos músicos técnicamente buenos, pero el artista está en otro lugar, no está o no se forma aquí en un salón. Creo que este desbalance grande que tenemos es porque los chicos que salen de la universidad, en lugar de salir a comerse el mundo, salen a ver qué carajo está pasando: y es una edad muy avanzada para empezar a ver, qué onda, quién eres tú. Los artistas locales se sienten bien y formados a partir de los 27, 30 años, cosa que no está mal.

¿Consideras que debería ser antes?

Los chicos deberían entrar a la universidad a especializarse, no a aprender a agarrar un instrumento por primera vez. Cuando era profesor eso era un problema. Y la mayoría de ellos no conocen de apreciación musical, no se han expuesto al arte, por eso es que somos flaquitos. Yo creo que los artistas que conocemos, en el campo que quieras, en el género que quieras, le gusta a la gente porque son artistas que están hechos y derechos.

¿En un proceso de producción, cómo vas midiendo estos conceptos, cómo vas analizando si ahí hay una cuestión de identidad, si ahí hay una cuestión de belleza? ¿Las mides solo tú, pides opinión a otro?

Qué se yo, será el oficio y los años, pero tengo el olfato. Todos los proyectos son tan distintos. Mi capacidad, como te decía antes, es justo de canalizar los valores más potentes de un artista o un producto, como lo veamos, y volverlo como real. Nunca he sido muy amigo de ser el productor que se sienta en la computadora, hace lo que tiene que hacer y lo lanza al mercado. Creo que eso no tiene ningún impacto, ni a mi como productor, tampoco para el artista; así no se construye. Yo siempre trato de tener la visión de que en mis manos está una carrera, no una canción. Que esto tiene que tener un largo alcance. Nunca me ha gustado hacer *hits* del momento, que ha pasado también, pero me gusta mucho más que sea una carrera sostenida, que vaya mucho más allá. Y eso va desde el inicio.

Cuando me vienen a buscar, por ejemplo, hay artistas, no sé, te pongo unos ejemplos rápidos. Viene por ejemplo Fausto Miño. Entonces Fausto, quizá técnicamente como músico como cantante no es el mejor, pero el tipo compone no sé cuántas canciones al mes, demasiadas. Cuando viene a trabajar tiene mucho material tenemos de dónde escoger y es como fácil visualizar hacia dónde vamos, aparte él es muy maleable, se va para un lado y para el otro, se deja conducir, no tiene el ego del artista, sino que siempre está abierto a escuchar y es un gran comunicador.

¿Esa es una práctica? ¿La de tener bastante repertorio o buscar más repertorio para perseguir estos conceptos?

A mí me gusta, mientras más repertorio hay, mejor. No me gusta cuando llega un artista con una canción para que le haga un *hit*. La necesidad de ese artista es: "Hola, como no tengo plata quiero grabarme este *promo* y lo voy a lanzar, y yo les digo: ¿qué te garantiza que este es el *hit* o crees que yo lo voy a convertir en un *hit*?" Entonces los mando a su casa, cuestionándose estas cosas. Desde mi lado yo trato de ver como mi tiempo sirve mejor. Es decir, hacer un disco, canciones es un proceso largo. Entonces yo digo, a ver, en el año en qué proyectos me voy a meter, me voy a meter en un proyecto que me va a pagar bien pero que luego se va a quedar guardado en un cajón, o uno que no va a tener ninguna repercusión y yo me voy a pasar un año entero haciéndolo. Entonces yo mido en esa relación: la paga, la gente y el proyecto. Entonces siempre jugamos a dos de tres. Que estén dos de esas cosas funcionando para meterse.

¿En términos de composición, cómo detectas estas cuestiones artísticas, de identidad?

Ese es otro punto flaco en nuestro medio. Creo que, a ver, hay muy pocos compositores profesionales. Muchos de los chicos componen de *feeling*, es como "lo que les sale". Y realmente el trabajo de la composición es un trabajo de cimientos sólidos, luego de una carpintería brutal y luego de una joyería brutal. Esa joyería no está en manos del producto, o sí; depende. La canción tiene que ser en sí una buena rola. Si me la cantas con guitarra me quiero morir de la alegría y si me la pones con sinfónica, también. Entonces ese trabajo sobre las obras tiene que ser un foco muy fuerte.

¿Consideras que la idea inicial es importante?

Muy importante, o sea la idea inicial y como esta idea inicial se concreta en una cosa realmente buena. Eso es algo que yo lo veo como productor, pero hay una cosa que se siente, un escucha (oyente) que no sabe de música puede llegar aquí al estudio y escuchar y decir: "guau" esto está increíble.

¿De eso se trata?

De eso se trata. Pero la clásica es: "tengo esta canción, todavía el coro no le tengo bien, pero vamos haciéndole". Error, ahí ya empezamos mal. Entonces pre-produzco un poquito, unos *beats* para sentir. Pero para mí la rola tiene que estar de la "A" a la "Z", ahí, clarísimo, porque luego producir es mucho más fácil.

Casi nadie vive de compositor aquí, es una carencia de nuestra industria. Juan Fernando Velasco, compone para él, y graba él, entonces él suena, él gana. Pero no hay un club de compositores, haciendo rolas para que grabe uno, grabe otro, haciendo catálogo, profesionalizando ese sector autoral, de compositores. Creo que es fundamental.

¿Entonces, si hablamos que la idea inicial es el corazón de una producción musical, residen ahí estas cualidades de identidad y de estética? ¿Y tiene que estar ahí antes de empezar el proceso de producción?

Totalmente, es que en una melodía tú ya puedes definir mucho de la estética y de la identidad de una rola, sólo en la melodía, por cómo está construida. Puede tener unos toquecitos indígenas o super *pops* o roqueros. De ahí, ¿cómo se viste esto?, ya es otra cosa, que va un poco de la visión de a dónde va ese proyecto. Puede venir Igor Icaza, una linda canción solo con guitarra, y a lo mejor ya está la canción increíble, pero qué vamos hacer con esta música que es el siguiente paso. Y ahí es donde entra el “muerto” al estudio, al trabajo de pensar para qué estamos grabando esto, con qué objetivo, a quién le vamos a pegar. Entonces ahí, el análisis conceptual del proyecto ya para ponerlo en el mercado es como otra etapa. Tienes la buena música ahora si a ver cómo le vestimos. Con Mateo Kingman, nos pareció apropiado hacer unos *beats* electrónicos, con un sabor muy ecuatoriano, muy selvático y él rapeando, ese fue nuestro concepto. Pero pudimos habernos ido por otro lado, no sé, solo guitarra, voz y unos bongos, con la misma canción. Ahí es donde están las decisiones y es donde un *producer* debe tener la visión de ver más allá porque el artista siempre se queda corto, es inevitable eso. El artista se queda en su obra y porque es muy delicado y es como desnudarse cuando están manipulando tu canción, es súper incómodo. Pero a la larga el productor puede tener una visión mucho más allá de lo que está pensando el artista. Porque además hay una cosa interesante, y es que el productor tiene que pensar en el futuro próximo, porque mientras estás produciendo, vas pensando que esa música tiene que sonar actual quizás un año después, entonces tienes que tener la visión a futuro de qué es lo que va a pasar con ese artista, ahí es donde está la maña.

¿Cómo definirías a la estética?

La estética tiene mucho que ver con los entornos sociales, con los contextos, con el grado de información, de formación, de cultura, de las personas que están detrás de un proyecto. Una buena canción de Cerati, que estéticamente es un *lord* de la estética. El tipo quizás es uno de los músicos latinoamericanos, contados con los dedos, que entra al mercado anglo y todos lo aman porque estéticamente es increíble, y quizás, esa misma canción interpretada por Delfín Quishpe, es otro color, otra estética, otro mundo; que seguramente Cerati se revolvió en la tumba, porque estéticamente eso va a otro público que conecta con eso.

¿Entonces, dices que la estética tiene que ver con el contexto?

Totalmente, depende de quien lo vea. Lo que a mí me parece horrible a otro le puede parecer hermoso, es súper subjetivo. No necesariamente todo lo estéticamente bello tiene que pegar, en realidad no funciona así, se conecta desde lo que te digo, desde tu entorno social. Si tu entorno es de *rockers* y metaleros, metes Maná y no pasa nada, ellos van a querer Megadeth. Porque su entorno así lo manda, y así somos todos, nos movemos así socialmente. Queremos ser aceptados en el grupo social, estar en la onda, sea la onda que sea. Metaleros, hípsters o cumbieros, todos manejan su “nota”, su lenguaje, porque el cumbiero sabe cómo se debe tocar la cumbia. Todo tiene su mundo.

Sobre todo, los pelados en la U a veces pierden ese norte, porque sienten que deben ser aprobados por su entorno social que es la U. Si no tocas bien *jazz*, y estás interesado en la cumbia ni siquiera lo dices, porque sabes que va a estar todo mal. Y esos son tabúes que se deben romper desde la universidad. El *jazz* es una escuela increíble, es quizás, intelectualmente de lo más elevado. Esteban Portugal, estuvo muy metido en el *jazz* en la universidad, pero lo que él siempre quiso hacer fue chicha. Y al final, oyó la voz en su corazón y le está yendo increíble, ganado un buen dinero y haciendo lo que ama. Eso es lo que hay que promover en los pelados: defiendan su voz, defiendan su corazón, con las herramientas que les da la academia, pero háganla suya.

¿Crees que hay huecos en la academia sobre estos temas?

Claro, totalmente.

¿Estos temas de estética e identidad crees que se toman en cuenta en el momento de hacer una producción musical?

Algunas veces conscientemente y otras no. Creo que el que tiene clara cuál es su identidad ya tiene un tramo ganado. Es conocerse a uno mismo, saber qué quiere ser. Toño Cepeda, por

ejemplo, tiene la identidad más clara imposible, así hay algunos músicos. Hay otros en cambio, que no están claros, están muy “chamitos”. La identidad es algo que hay que reconocer y explorar y la estética es una decisión, qué quieres hacer, dónde quieres trabajar, dónde quieres tocar, cuál va a ser tu público, ahí te metes en el lado estético. Tienes que tener un *crew* de amigos quizá al principio o sino de profesionales.

Un compositor viene con una idea, se explora así mismo y trae una valoración de un sentimiento, cuando tu abordas esa obra, desde tu punto de vista de productor, ¿cómo te apersonas de ese sentimiento? ¿Te haces cargo de eso, te involucras con eso o lo ves desde afuera?

Siempre me involucro mucho, me mimetizo con el artista. Trato de empatizar lo más que puedo. Tengo que tener una pata con él y otra pata sin perder el norte.

¿Qué pasa con el grupo de trabajo, haces lo mismo?

Depende, de los proyectos, hay proyectos en los que trabajo con arreglista, con una banda. La mayoría de las veces es más fácil trabajar con un artista porque estamos los dos inventando, llamamos músicos que hacen lo que necesitamos y listo. Con una banda es bastante más complejo, porque el ego de los artistas es algo casi inevitable, muchos celos, así sean como hermanos, las bandas siempre tienen un celo interno entre los integrantes. Manejar eso, como *produc*, es más complicado. O sea, llegar a consensos y que todos se sientan bien y representados. Y al mismo tiempo, por eso te digo, una pata con ellos y otra en la visión. Hay muy pocos artistas que tienen la visión correcta. El productor tiene que estar con la mirada en otro lugar, dónde van a proyectar esta música, en qué tipos de conciertos van a tocar, cuáles bandas son su competencia, con quién van a estar en un camerino, yo pienso en todo eso. Incluso me imagino *videoclip*, siempre pienso en el lado visual, mientras voy haciendo la producción de música, la estética se me va presentando mucho más claramente.

¿Relacionas la estética con una cuestión semiótica, de signos, de imagen?

Si, absolutamente, creo que en estos tiempos se integran más que nunca todas las tendencias artísticas, los lenguajes artísticos. Hay que estar “muy pilas” del tema visual, gráfico, vestuario, maquillaje, lenguaje. Mientras más claro tengas todas las etapas, es más potente el concepto del artista, el acto.

¿Qué es el concepto, ahora que lo mencionas?

Para mí, el concepto es qué es lo que estamos haciendo, o sea, conceptualizar lo que vamos a hacer a tal punto de tenerlo súper claro y no extenso, sino poder definirlo en diez palabras. Has explorado el artista, a lo que siente, a su música, a su visión, a mi visión, entonces vamos exprimiendo hasta que vamos encontrando “la vaina”, hasta que llega un punto en el que todos lo vemos, y no hay discusiones. Si ya lo decidimos, para qué vamos a pensar de nuevo.

¿Qué tan difícil es sostener eso, y no regresar?

Esa parte para mí es la más difícil, porque es la previa, y puede tomar un rato. Eso es la preproducción. Antes de grabar me gusta tener claro eso. Siempre que trato de producir sin tener eso claro, estoy como en el aire. Siempre pensamos un montón antes de dar los pasos de producción. En ese lado, hablando de mis proyectos creo, que es una fortaleza.

¿En los que has fungido como productor o como intérprete?

Si, bueno, La Grupa fue un proceso de experimentación. Empieza experimentando, aparte nadie hacía música ecuatoriana contemporánea o modernizada. Entonces fue contra todas las paredes, machete en mano. Empieza como un proceso de experimentación, sin mucha identidad, pero metiendo todos los ingredientes en la misma olla. Todo estaba disperso en la primera etapa, a pesar de que es un trabajo bellissimo. Luego encontramos un lenguaje para La Grupa y se hizo una banda popular, que era nuestra intención en realidad, que era como plantear un nuevo color de música popular ecuatoriana. Y lo logramos. Metimos unos cuatro, cinco *tracks*, ahí bien templados, y pegamos con la raza, con el pueblo. De hecho, nos alejamos de la escena de músicos, porque nuestro color se volvió popular, entonces: “La Grupa se vendió”. Pero todo esto fue con una intención, entonces fue demostrarnos, o sea logramos eso que queríamos. Después de La Grupa se implementaron en muchos artistas estos colores ya sin miedo. Usar un charango

en una canción *popera* se volvió “rico”. Ya no es estéticamente “qué cholo”, más bien “qué bacán”. Han pasado los años, y esa estética andina, indígena que era lo más “choleado”, es lo que le tiene a Nicola Cruz viajando por el mundo y es lo más *cool*. Es cómo se presenta, y cómo se vende y desde dónde.

¿Es un proceso?

Es un proceso, claro que sí. Yo he ido aprendiendo un montón. Me gusta estar detrás de los proyectos. Por ejemplo, Mateo Kingman.

¿Con Mateo, qué sucede, dónde han fundamentado estos pilares?

Con Mateo (Kingman) es súper claro. Es un pelado que viene con una historia, de su familia, de su exilio, de vivir en la selva, de crecer en la selva, de ser un deportista de alto rendimiento, con un enfoque y disciplina super especiales, con las cosas que tiene para decir, con lo que escribe Mateo. Tiene mucho adentro, desde su casa, desde su ser. El hecho de crecer ahí, nos da una pauta para usar esos colores, esos sonidos, que es como el marco de esto que quiere decir. De hecho, el disco de Mateo navega un poquito, tiene unos lances menos de eso y más de otro, porque es el primer disco que explora. Pero, de ahí, lo que realmente ha pegado de Mateo es ese color, que es único, es esa identidad. Porque de repente usé tambores De Taitas y de Mamas, haciendo el *back* de la banda de Mateo, eran unos tambores de, por ejemplo, Julián Tucumbi de Pujilí. “Samplié” de Taitas y de Mamas y utilicé algunas cosas. Es recoger esta identidad tradicional súper fuerte de abuelos, que tienen un color único y meter en la música, eso es único. Una manera de interpretar la música tradicional que no tienen muchos. A eso voy, una cosa es yo tratando de tocar marimba y otra cosa es Larry Preciado tocando marimba en Esmeraldas. Yo tratando de programar unas percusiones esmeraldeñas y un negro tocando, ¡con todo!, el cununo. Es otro lenguaje. Y eso también hay que entender, entonces hay que ser ubicado.

Río Mira es un proyecto de música tradicional de marimba, pura marimba, pero todos negros, todos involucrados, entonces eso es una belleza. El proyecto tiene tan clara la identidad, el concepto de la identidad. Lo hicimos con Iván (Benavides), ahora lo comando yo solamente, pero es un proyecto que hicimos juntos. Somos dos productores que han trabajado la identidad de la música tradicional en sus propios países. Iván es el que revienta en Colombia y yo desde acá, pero conectamos los dos desde este lado de ser este tipo de personajes que se involucran con la música tradicional, y “hagamos algo juntos, hagamos un proyecto de marimba”. Yarina, por ejemplo, es otra banda que estamos moviendo ahora, que es una bestia, música indígena, son todos otavaleños, una familia linda, tienen mucho *power*. Otro que estoy moviendo, es Daniel Mancero, un genio, altísimo nerd, es el colmo, eso es su fortaleza, esa genialidad que tiene él es lo que mueve.

¿Eso se imprime en su música?

Claro, por supuesto. Si no estuviera imprimiéndose eso, no estaríamos listos para lanzar algo. Y así con todos, cada uno de ellos tienen su marca super clara, eso es lo que me gusta. No produzco en masa o en serie, reguetones por doquier.

¿Tomando como ejemplo a Mancero, con su genialidad y la impresión de esta genialidad que es su identidad en una obra comandada por ti, consideras que tu trabajo ya está terminado?

No para nada. Más bien, cuando tienes una genialidad grabada como la de Mancero lo que tienes que hacer es moverlo. Hay que hacer mucho *lobby*, mucho *PR*, los medios adecuados para su música, para que hagan buenas *reviews*, que conecte con académico, nerds como él, meterlo en festivales de *jazz*. El artista no es la persona indicada para mover su carrera. El *management*, el *booking*, el *publishing*, toda la estructura que soporta atrás de los artistas. Todo este contenido que va por atrás de un artista es fundamental. Ninguno de los artistas que están funcionando lo hacen solos. El trabajo post-máster es muy importante, ahí empieza la cosa, si tienes el huevo de oro bajo el brazo, pues tienes que mostrarlo, si no, no llega.

¿Cómo ves esta cuestión de tecnología versus la parte compositiva, arreglos?

Creo que la tecnología es una herramienta que debemos utilizar con buen criterio siempre. El corazón está en las personas, en el lado orgánico, así estés haciendo un *beat* en una máquina,

está tu corazón plasmándose en una máquina, y si estás tocando un tambor o cantando, imagínate. Hay que utilizar la tecnología con la mayor coherencia posible. Tenemos herramientas increíbles, no necesitas más que tenerla clara. Todo el mundo puede hacer un buen *track* y hay muchos casos de chicos que no tienen idea, y se meten el “hitazo”, y todo el mundo en la industria dice cómo puede ser, “lo grabó en una PC con Frooty Loops y lo logra.”

¿Tal vez tienes algunas consideraciones finales sobre todo lo hablado?

Hay que, desde el lado educativo, y yo por eso dejé de ser profesor en la (Universidad) San Francisco, para que podamos tener chicos con mentalidades visionarias y exitosas. Siento que hay mucha frustración en muchos de los chicos que se gradúan de la U. Y no solo aquí, es un fenómeno global. Somos demasiados músicos, el mercado está súper poblado. Hay nuevas tendencias, los chicos que van en su Volkswagen y viajan, que tocan en la sala de la casa y luego tocan en el parque, y es toda una tendencia que, de alguna forma, se está volviendo *mainstream*, todo ese color. Y está este otro lado profesional de buscar en esto que hacemos, la excelencia. Hay que crecerles a los chicos o que salgan con ese bicho, no con cuántas escalas se saben, y los *voicings*, eso está bien, pero, ¡eso es paja!. Eso no te va a dar ningún resultado, son cosas que puedes usar, que va a hacer hermoso cuando digas: aquí puedo usar estos *drops*. Los chicos tienen que salir con una visión, con una capacidad de ser lo que son, hacer sus canciones, ser templados, porque eso les va a dar resultados. Construir su identidad.

De una promoción de 50 chicos, va a haber 5 que pueden ser cabezas, artistas, y el resto pueden ser el *crew*. Entonces, tener esta noción de: nos vamos a juntar y vamos a hacer un equipo y vamos a hacer una empresa de esto, y con este que es un genio, que es guapo y la gente lo compra, vamos a hacer un equipo, vamos a componer canciones para él, porque yo escribo bien, yo produzco bien, etc. Eso es lo que pasó en los reguetoneros de Colombia y en general. Los “manes” se encerraron a hacer música. Mira, en música regional mexicana estuvieron nominados o ganaron el Grammy los colombianos, en reguetón los colombianos, en *pop*, los colombianos. ¿Por qué? Porque ellos entendieron que esto da plata y genera un espacio, una plataforma de camello para un montón de personas, ahí es donde va la cosa. Y eso es lo que no tenemos acá. Acá todo el mundo quiere ser el que se para en el escenario. No es así. Si el éxito está en hacer de esto todo un movimiento grande, de gente “camellando” y no quedarnos encerrados aquí. No ponemos las patitas afuera porque lo vemos muy irreal, pero porque no tenemos el material correcto para ponerlo afuera. Le echamos la culpa a la industria, al manager, a los medios, etc., pero en el fondo sabemos que la música que tenemos no es lo suficiente. Todo esto tiene que venir de las universidades, de la calle, de los bares, tiene que estar ahí la energía. Hay que vibrar más.

¿Crees que las generaciones musicales se rompen, es decir, pasa una generación y sus avances se pierden o no son tomados en cuenta por las nuevas generaciones?

Así es, por supuesto. De hecho, empecé hacer un documental de eso, de por qué no tenemos referentes. Hace unos diez años, los Cruicks no tenían idea quién era Hugo Idrovo, quién era Álex Alvear, quiénes eran los Benitez-Valencia. Sergio Sacoto no sabía quiénes eran. Y yo decía: “cómo puedes hacer música, no me digas esto, me enoja”. Después, qué se yo, me fijaba en este fenómeno, vienen los Papá Changó, por ejemplo, me parece una banda mediocre, pero ellos lo que decían era: “somos la primera banda del Ecuador que va a llevar la música del país a otro nivel”. Y yo les decía: “¿tú no sabías que había Sudakaya o alguna banda similar?” Y la respuesta era no, y si conocían no lo querían reconocer porque les parecía malo. No construimos este imaginario nuestro, de decir, que esto es rico, sentirlo. Si no que todo es por nichos. Una buena rola del Alex es para este nicho, Una buena rola de la Paulina Tamayo, para un nicho mayor, pero solo para allá, no pasa de El Ejido para acá.

Esto es responsabilidad de todos, no tenemos de dónde agarrarnos en los referentes. No hay. Hay que poner las patas afuera. Hay una falta de profesionalismo, desde los comunicadores que no se interesan. No se ve el espectro de todo lo que puede ser la música y cuánto puede transformar la música a una ciudad. Es vagancia.

Danilo Arroyo (E2)

¿Cuál es tu valoración en relación a la identidad?

La primera vez que yo sentí esto de la necesidad de la identidad, fue cuando empezamos a salir fuera del país. Mientras estábamos acá, desarrollando proyectos, tocando, armando "movida"; yo empecé desde los 90's, en el '92, en teoría empecé, a tocar profesionalmente. En esa época no se hablaba de identidad. No era una necesidad, estábamos super desconectados, las ciudades de las comunidades. No había un por qué. Y la música ecuatoriana era una cosa de los papás, de los abuelitos. Nosotros veníamos cargados de mucha importación y dentro de un proceso donde nos sentíamos seguros de lo que éramos. En ese momento éramos los chicos que nos gustaba tocar *rock*, *pop*, veíamos MTV, oíamos acetatos, salió el CD, de pronto aparecieron bandas latinas famosas, Soda Stereo, Maná. Entonces, nosotros queríamos formar parte de esa línea, era como que nos sentíamos súper identificados. El momento en el que comenzamos a salir fuera del país, por los proyectos mismo, es donde nos encontramos con gente de otras partes del mundo, con otras culturas, y cada uno venía representando su cultura. Y nosotros éramos como: "y ahora, nosotros qué hacemos, quiénes somos".

Ahí nos dimos cuenta que nos faltaba este ingrediente. Te estoy diciendo que esas preguntas se dieron recién a principios del 2000, finales de los 90's, principios de los 2000. Cuando ya la música y esa "movida" del Ecuador ya había crecido y nos estaba exigiendo como representar de alguna manera al país. Y ahí es donde vienen locos como Christian Mejía. Él fue uno de los primeros trabajando pasillos, cuando nadie estaba... o sea, el pasillo no existía para nosotros, él ya estaba como metido y jugando, tratando de grabar cosas, y nos parecía que estaba re-loco. Pero ya fue como un núcleo, de que: "mira, acá hay un loco de la movida que está trabajando pasillos". Nadie le paraba mucha bola. Entonces, Christian es el que en un momento propone, bajo mi realidad y bajo mi perspectiva, Tal vez, me salte gente que también estaba haciendo estas cosas en ese momento, pero no tenía acceso. Álex Alvear tocaba en Estados Unidos, los Promesas Temporales es otra generación y no había ese contacto. La banda más famosa y exitosa eran los Tercer Mundo, Juan Fernando (Velasco) que estaba ahí, pero no se hablaba de identidad. Y Christian que estaba interesado en los pasillos. Entonces Christian viene, con Ivis (Flíes), ellos tenían una banda que se llamaba Karma, hacían rock progresivo con Jhonny (Ayala), entonces para el '99 más o menos deciden hacer este laboratorio de investigación y fusión que era La Grupa, entonces ahí me invitan a ser parte de la Grupa, en ese entonces tenía 22 años.

Ahí es donde la primera vez que, dentro de la música moderna, me encuentro con la música ecuatoriana. Ahí es donde se da este primer terreno de investigación, porque nos expusimos, hubo bastante contacto sobre todo con la gente de Esmeraldas. Entonces hacíamos locuras con Papá Roncón, con Rosa Huila, con Don "Naza"; el Pobre Diablo estaba en su auge. Entonces, nos inventábamos shows de afro fusión, de *jazz* con Papá Roncón. Había un gringo acá de San Francisco (USA), que también tocábamos con él y de pronto decidíamos hacer experimentos, y el Pobre Diablo era el lugar donde se presentaban estas cosas, me acuerdo haber hecho toques entre vibráfono gringo y marimba esmeraldeña. Desde ahí empecé a vivir estos procesos de este tipo de experiencias. Más adelante, con Juan Fernando también, comienza su proyecto a crecer, comenzamos a salir para Colombia, Juan Fernando a cantar, y nos pasaba lo mismo, cada vez que nos íbamos para fuera era como: "qué hacen ustedes, de dónde vienen, haber tócate algo ecuatoriano". Era ya una necesidad. Entonces ahí comenzamos a hablar de la identidad. Que ni siquiera era una propuesta, recién aparecía la palabra: identidad. Entonces yo recuerdo, me encantó, sobre todo en ese momento la percusión esmeraldeña, o sea mi área es la percusión, la batería, entonces entendía más fácil desde mi área. La música esmeraldeña me daba toda la bienvenida, por los tambores, los ritmos. Y así, poco a poco, fui aportando esa cosa en diferentes proyectos. Cuando Juan Fernando me llama para hacer el *Yo nací aquí*, yo le digo hagamos un andarele, y Juan Fernando no tenía idea de lo que era un andarele.

¿Y tú ahí estabas arrancando con esto de explorar estos géneros?

Si, exactamente. Para el año 2000 que grabamos el primer disco de La Grupa, ahí es cuando yo empecé a involucrarme y a aprender sobre todo eso. Lindberg Valencia tocaba con nosotros, Lindberg fue, sin duda, una conexión, la conexión más fuerte que tuvimos. Lindberg traía gente a los ensayos, armaba las fiestas, nos invitaba a los eventos, todo el tiempo estaba haciendo

cosas en su casa, tocando. Yo siento que Lindberg fue mi conexión con la música esmeraldeña, mi primer maestro. Ahí es donde yo, poco a poco, comienzo a ver esa necesidad. Y se dan cosas como lo de Juan Fernando, que no tenía nada que ver con eso. De decirle: "oye loco, porque vamos hacer una cosa así, mejor hagamos un andarele" Y al final quedó con ese ritmo. Desde ahí comienzo a caminar y caminar, y todavía no era consciente de la importancia de la identidad, pero ya era un elemento que se venía metiendo en la cabeza.

Para el 2005, se generaron muchos proyectos, y fui parte de grabaciones y discos y concierto, giras, fueron como cinco años medio botados en ese aspecto. Pero creo que la primera vez que yo siento como una fuerza que es cuando grabamos el segundo disco de La Grupa, en el 2005, y ya teníamos más claro esto de la música esmeraldeña, la música indígena. Y nos invitan a unos festivales en Europa con La Grupa, y ahí es cuando fue muy obvio. En Ecuador a La Grupa no nos paraban bola. Éramos el típico grupo *underground*, luchándola, alternativo, teníamos una fanaticada súper fieles de unas 100 personas o menos, pero de ahí al resto del país no le interesaba involucrarse con la música ecuatoriana. Entonces vamos a Europa, a estos festivales, y se da vuelta la tortilla. Vamos presentamos y fuimos un exitazo. Nos premiaron en un festival en Belfort, Francia. Fue muy loco, en poco tiempo la gente se pasó la voz: "ve estos locos, están haciendo esta cosa loca". En esa época, teníamos marimba esmeraldeña, cununos, me había inventado ritmos en la batería de andarele, mapalé, cosas así. Entonces, nos dimos cuenta que los europeos nos estaban parando bola, y en Ecuador era difícil. Ahí es donde decidimos salir del país. Nosotros tomamos la decisión de quedarnos en Francia, porque en Ecuador no pasaba nada. Al final no pasó.

Pero yo era el menor de todos y era el único soltero. No tenía ninguna responsabilidad con nadie. Ahí es donde decido irme para los Estados Unidos. Bueno, el proceso de inmersión al principio, en la escuela, etc., y aprendiendo. Una cosa que yo le escuché a Lindberg Valencia que me decía: "cuando vayan a Esmeraldas no vengán a imponer, vengán a aprender", porque esta cosa de acá es milenaria, entonces uno tiene que llegar con la humildad y ser una esponja para adquirir toda esa información. Lo mismo pasó en estados Unidos, dije: "yo voy a llegar acá humildemente aprender de los gringos, de la industria grande", y comenzó este proceso de inmersión. Tres, cuatro años después, ya estaba grabando, trabajando, tocando, yéndome de gira con gringos con gente latinoamericana, etc. Y todo iba bonito, pero había un techo. En Ecuador sentí un techo y lo mismo me pasó allá. Y era porque yo estaba trabajando proyectos que no tenían ese ingrediente de la identidad. Entonces comienza un cambio de mentalidad de alguna manera, y comienzo a entender cosas, como, por ejemplo, yo no soy latino. En Estados Unidos es: "¡Ah! tú eres latino, entonces pon salsa y baila", y yo: "no., yo no soy latino". Yo soy andino. Hay una gran diferencia entre ser caribeño y andino. Y ahí empezó: "bueno pues si soy de los andes entonces qué hay". Y ahí me doy la vuelta y me encuentro que hay mucha desinformación y mucha desconexión desde mi parte. Entonces, comienzo este proceso de entender, de por dónde es la cosa, por dónde empiezo, por dónde va. Y comienzan a pasar cosas, como que las mejores oportunidades que yo tuve en los Estados Unidos y las conexiones más grandes que yo tuve con artistas a nivel mundial, gente que yo respetaba, admiraba, fan, todo; que me pude dar de músico a músico, era cuando yo era ecuatoriano, cuando yo tocaba mis cosas.

Para darte un ejemplo, me mandaron hacer una tesis para la graduación de la escuela donde estudié unos años, y decidí hacer sobre ritmos esmeraldeños en batería, y fue la primera vez que mi tutor, mi *sensei*, le vi... se tuvo que sentar en la batería para explicarle y enseñarle lo que yo había hecho, porque no sabía tocar, no entendía el 6/8, no entendía el mapalé, no sabía dónde quedaba el 1. En cambio, yo me sentaba y: "tán tu tá tun tán". Y fue como que: "¡guau, esto es un poder!" Entonces, la primera vez que yo me pude sentar a enseñarle algo a mi maestro, fue cuando yo estaba siendo básicamente yo.

Después, se dieron unas bonitas experiencias con Michelle Ferré y Lauryn Hill, de mandarle unas percusiones en un *track* que ella no estaba contenta. Me mandaron a mí, y de pronto le grabé un bombo de andarele encima de este *track hip hop*. "Para mí era lo que faltaba, y fue una cosa que me quedó guardado en mi corazón, fue el agradecimiento de ella: "gracias por darle corazón a mi *beat*". Y así me encontré con personajes muy importantes, que el rato que tenía que tocar cajón y un ritmo en 6/8, sudamericanos, ecuatorianos, recién ahí yo podía tener acceso a ellos de músico a músico, no tocando *rock&roll* ni nada de eso. Una vez estuve con el bajista de Jane's Addiction, y fue eso: "oye Danilo, y cómo se toca este ritmo", y yo así: "chan chun chan", y él: "¿si estoy bien?", en una tocada que nos tocó hacer en Los Ángeles. Y primero

sabía mi nombre, y me abrazó, me agradeció. Yo decía: ¿cómo tienes acceso a este *rockstar*?, ¿cómo hubiera logrado lo mismo tocando rock?, ni siquiera me hubieran llamado. Ahí me di cuenta de la importancia de dejar de competir, y eso fue la locura. Porque uno está en una industria tan grande de competencia, de competencia, de por dónde es la cosa; y de pronto llegó un momento en el cual yo ya no tengo que competir. Lo que tengo que hacer ahora es ser yo mismo, y enfocarme en lo que es el Ecuador y cuando yo hago esto yo ya no compito. Entonces fue hermoso el darme cuenta en el cual ya no compito, ya eres tú.

¿Es un elemento diferenciador?

Claro, entonces bueno, ya para 2011 más o menos, me llaman a decir que hay este chico que tiene bonitas letras, melodías chéveres, que habla del Amazonas, y de Macas y etc. Y vengo y le conozco a Mateo (Kingman) y me proponen producir su álbum. No fue una producción de un disco, fue el desarrollo artístico. A Mateo, cuando le conocimos era un niño, lo que sí tenía era un talento en las letras y hablaba de unas temáticas bien únicas. Como comparando la mujer con la selva y estas cosas, no sé, sus letras eran diferentes. Y básicamente mi labor fue encargarme de toda la parte rítmica, percusiva. Para darte un ejemplo, *Lluvia*, que es una de las canciones más conocidas de su disco, Mateo en su demo era una batucada a mil por hora. Y yo ahí entendí una cosa, Brasil y el Caribe tiene una cultura, esta cosaailable. Nosotros no, bueno lo afro sí, pero de ahí, toda la parte indígena es el zapateo, y el zapateo es una cosa más de tierra, es más de zapato a la tierra. Entonces, lo más obvio era bajarle el tiempo. Para mí, los Andes es bajar el tiempo, las montañas mismo hacen que las cosas vayan lentas, el aire sopla. Entonces ahí se hace esta base de andarele, a mí me encanta el andarele, es como la cumbia ecuatoriana, calza en todo lado. Entonces, hice esa base y Mateo cantó sobre esa base, con la misma letra que tenía. Entonces, con Mateo fuimos experimentando esas cosas, fue todo un laboratorio. Al punto de que sale ese material y llama muchísimo la atención. La crítica internacional nos ha dado una venia. Pero es porque tiene estos elementos de identidad.

Y bueno, a mí me encanta la música y terminamos el disco después de cuatro años de hacerlo, y yo me abrí del proceso, solo trabajé la parte musical. En ese proceso yo estaba yendo y viniendo de los Estados Unidos. Cuando voy a los Estados Unidos, yo dije: “quiero seguir haciendo esto”, o sea, seguir siendo participe de esta investigación, de estas cosas, y decía: “¿qué más viene?”. Y me di cuenta de que yo necesitaba hacer algo. Era un momento en mi carrera en el que había hecho discos, producciones... creo que en discografía he grabado más de 100 discos para otros artistas, giras ni se diga, pero, estaba como cansado de todo eso. En Los Ángeles, también me desilusioné mucho de mis jefes, mucha gente que accedía a mí y me pagaba pero que no tenían talento. La industria es muy plástica. En algún momento tuve que trabajar con los RBD, por separado, y los niños mueven mucho dinero y muchos fans, etc. En algún momento estuve en el estudio con Christian Chávez, y creo que fue la parte más fea de mi carrera y fue así: “Dios mío, este niño vendió 14 millones de copias y no canta nada”. No canta nada, no compone nada. Entonces no me dio para alimentarme de eso, porque a mí me gusta la música, estoy acá por la música. Y lo mismo pasaba en Ecuador, o sea, venía acá, me mandaban cosas para grabar un disco y yo: “¡qué perezal!”

¿A qué te refieres con esto de plástico?

Actrices, modelos, que se involucraban en la música, solo por su físico, entonces era: “¡Ah! Le va a ir bien si le hacemos un disco”. Mucho marketing, mucha imagen y son artistas que venden. No me dejé llevar por eso. Era una cosa de venderte, y gracias a Dios, nunca ha sido una opción el vender mi corazón ni mi alma, peor la música que es mi pasión. Entonces cuando decido yo a desarrollar mis propios proyectos era un momento en el cual no puedes fallar. Desde mi familia fue así como: “¡Eh! Vas a dejar de trabajar, estás loco”. Y les preocupaba. Como paréntesis, con Juan Fernando en la misma época se metió hacer estos discos de pasillos. Nadie le apostó, puso en riesgo su casa, su relación, todo en riesgo y resultó ser el disco más vendido en la historia del país, 75000 copias vendidas en cuatro horas. Entonces, eso nos decía que esa cosa es necesaria, lo nuestro.

Cuando yo llego a este punto, con mis años de carrera y experiencia... entonces ¿cuáles son los elementos que debe tener la música?

De hecho, justo una pregunta que te iba a hacer.

Si. Encuentro y llego a un triángulo. Para empezar la primera punta tiene que haber talento y creatividad. No puedes empezar algo sin tener talento y creatividad, básico. Si hay talento y creatividad, eso te conecta con el segundo punto, la segunda punta: los procesos. A este talento y creatividad si no le llevas acompañado a que viva procesos correctos, o sea, simplemente pueden desaparecer. Entonces, es importante, punto uno: talento y creatividad, punto dos: procesos, camino. Y el tercero, que ahí se cerró el triángulo, que era la identidad. Y ese triángulo no tiene en el centro el éxito, porque el éxito es relativo, yo le puse en el centro la trascendencia. Porque estos tres elementos fueron basados en la gente que ha trascendido su música, o sea, Bob Marley, Juan Luis Guerra, Carlos Vives, si tú pones este triángulo les calza a todos. No se diga los gringos y su cultura, el *rock&roll* en Inglaterra, en Brasil, etc. Es gente que tiene talento, que han caminado, que han hecho sus procesos bien, y que tienen identidad, entonces eso trasciende. Para mí es así de fácil.

¿Estos son los elementos que debe tener una canción, un proyecto, un proceso creativo?
Todo.

¿Un artista?

Un artista, desde la música, porque la música es lo que sale del alma del artista entonces tiene que representar eso.

¿Este triángulo es aplicable a una idea, a un artista, a una obra, o a...?

O a todo. Puede aplicarse a las artes en general. Me pasó recién con un amigo que tiene un colectivo de dibujantes y diseñadores y estaban años, no te digo meses, años tratando de proponer unos proyectos y nadie les paraba bola. Gente muy talentosa, gente que ya había caminado. Ellos tenían la idea de hacer unos cómics de superhéroes a lo gringo. Y un día llegué y les digo: ¿por qué superhéroes a Batman y Robin, por qué no buscan personajes ecuatorianos que sean esos superhéroes desde una visión más nuestra? No sé cómo le logré convencer, no era mi proyecto. Al final hicieron la historia de estos personajes ecuatorianos, pero en cómics. En dos semanas presentaron el proyecto y el gobierno les sacó el proyecto. Les dijeron: "esto tiene que distribuirse en las escuelas, en los periódicos, etc." Y una vez más comprobé de que todo iba bien, el talento, el proceso, pero faltaba la identidad. La identidad es el ingrediente que va a abrir la olla de las artes ecuatorianas, es lo que falta. Te lo digo con experiencia, no hay chance para los ecuatorianos, yo estuve 10 años en Los Ángeles, trabajando en la industria de allá, trabajando en todo tipo de nivel y no hay chance, a menos de que leguemos como ecuatorianos. Mateo es un ejemplo de eso, de esa transición. Por eso le están parando bola, pero por qué, ¡ah! porque metimos un bombo, un charango, porque él está hablando de la selva. Entonces, ese es el triángulo que yo llamo el triángulo de la trascendencia.

Cuando ya me pongo a hacer mis proyectos, me doy cuenta de que solo estamos utilizando elementos, porque no nos metemos de lleno. Porque te pongo un ejemplo, a mí me encanta la música Nicola Cruz, lindo disco, gran disco, gran aporte, es ya un aporte importantísimo para la música ecuatoriana, tener un recibimiento internacional muy "grosso". Pero yo digo, Nicola estaba haciendo eso desde años, música electrónica viene haciendo desde siempre. Yo le vi a Nicola años antes, siempre fue talentoso, siempre trabajó un camino muy bonito, siempre fue muy juicioso con su arte, pero hasta ahí. Yo le iba a ver en fiestas electrónicas de 50 personas, pero el momento en que puso el arpa, unos cantos en quichua, ¡boom! Entonces, ahí está esto de que le quiten la tapa a la olla con lo que se viene cocinando y le agreguen la identidad. Pero seguimos trabajando elementos. No nos hemos metido de lleno, todavía hay mucho desconocimiento. Y ahí es cuando yo digo: "si hay tanta importancia en esto, si es tan trascendental, entonces metámonos de lleno". Coincidió justo con mi venida por la residencia gringa y me metí en esta experiencia andina. Que fue irme directo a las comunidades a ver qué hay, en lugares donde por muchísimos años y décadas, nosotros desde la ciudad decíamos: "no hay nada". Pero era por un desconocimiento, por una desconexión, por procesos políticos, sociales, históricos. Ahí es cuando digo: "no, metámonos de lleno". Y me pasa una cosa loca, entonces, yo llego a Quito feliz, hace un par de años yo llego contento, y digo: "ya perfecto, voy a involucrarme con la música ecuatoriana y aprender". Y me encuentro con que, no solo Quito, las ciudades son construidas en base a normativas o a moldes que no son nuestros, sino que importamos. Todo lo que es la ciudad viene desde otros lados que nos dicen "así tiene que ser". Entonces viene sin identidad. Todo lo que hay en la ciudad es importado. Todo es música de

afuera, está plagado de *jazz*, está plagado de inglés, está plagado de todo menos de lo ecuatoriano. Entonces, dije: “no, toca salir de Quito”. Y comencé a irme a Imbabura, para donde los Tsáchilas, para la selva, a ver, a buscar. Y literalmente a tocar puertas: “buenas, soy músico, a ver toquemos, a ver *jamiemos*”. Y encuentro que, la palabra identidad es algo que hablamos en la ciudad, allá no se habla sobre identidad, allá no es un problema la identidad. Y me doy cuenta de que la conexión de esta gente con el mundo viene pasando desde hace décadas. Ellos exportan su música. Acá en Quito soñamos con exportar nuestra música, que cuándo la internacionalización, en cambio, afuera ellos son internacionales. Para ellos es muy loco, están todo el tiempo yendo a Europa, Japón, China, etc. Y de pronto, es muy raro encontrar alguien de Quito. Para ellos era más raro encontrarme a mí que a un gringo. Todo el tiempo están interactuando con ellos menos con nosotros. No se habla de identidad, solamente se vive lo que es. Y la verdadera cultura ecuatoriana no está en la ciudad si no que está en las afueras. Quince minutos fuera de la ciudad y ya es otro mundo. Y ahí empiezo hacerme preguntas: “¿por qué viviendo tanto tiempo en Ecuador nunca tuve acceso a esto?”, como culpándome de esto.

Nosotros tenemos una mentalidad bastante colonizadora, seguimos siendo nosotros los colonizadores. Estamos bajo una colonización cultural, y nos creemos también colonizadores. Con todo respeto, el proyecto De Taitas y de Mamas, fue un proyecto desde esa visión, es como: “vamos a descubrir qué hay por allá”. No hay que descubrir nada, siempre han estado allí. Nosotros somos los que hemos ignorado eso. ¿Y cómo, por qué nunca me dijeron que había todo esto? Y me di cuenta que son cosas desde la educación, desde la política, desde la historia. Y todo eso no está de lado de los procesos que estamos viviendo ahora. Para darte una idea, una de las cosas más locas y que más me ha dolido, es que, en todos estos viajes, la colonización no es como nos contaron en la escuela. Esto de que Cristóbal Colón vino, luego colonizaron, etc., pasó hace 500 años. Mentira. Seguimos bajo la colonización que nos está haciendo desaparecer. Están, básicamente, quitándonos todo lo nuestro y nos están poniendo todo lo de los colonizadores, que ya no son los españoles, que ahora es el sistema económico, el sistema cultural gringo. Nosotros sabemos *jazz*, y *jazz*, y *jazz*, pero es tocar música gringa. En un momento va a desaparecer nuestra cultura y vamos a tomar la cultura gringa. Y uno piensa y dice: “no, es que yo tocando *jazz*, voy a lograrlo en los Estados Unidos”. Mentira. No pasa, nunca ha pasado. En la historia de la industria musical, 100 años atrás, no existe el éxito de un latino haciendo música gringa. El latino más grande en estos momentos, el gurú, él tiene la opción de interactuar con el artista del mundo que él quiera y está considerado un gurú es Gustavo Santaolalla. ¿Qué hace Gustavo Santaolalla? Toca música andina y charango. Y cuando se mete hacer música moderna hace Bajofondo y cuando quiere producir una banda hace Café Tacuba. Tiene tan claro lo de la identidad que es un gurú.

Que no le ha hecho falta tener estas cuestiones técnicas musicales, como leer música (a Gustavo Santaolalla)

Claro, exactamente. Entonces, esto es parte de la identidad y de cómo yo conecté con eso. Entonces, actualmente, la razón es esa, yo ya he vivido, mejor dicho, no se habla allá porque allá lo viven, la palabra identidad es una necesidad de los mestizos. Los mestizos tenemos esta crisis de no saber quiénes somos y a qué responder. Y generalmente es loco, por eso es importantísimo salir del país y exponerte, porque eso es lo que te va hacer ver quién eres. Uno piensa que acá en la ciudad, si te das cuenta en los procesos sociales, políticos, siempre hemos tratado de luchar por nuestro lado blanco, de hacerlo crecer más, lo de afuera es mejor. Si eres más rubiecito eres más bonito En las vallas publicitarias, las modelos, rubias ojos verdes, altas, y por eso todo el país, somos feos porque no somos así. Es una cosa del mestizaje. Los mestizos tenemos este conflicto de la identidad. El rato que te paras a lado de un gringo te das cuenta de que no eres así. Dices: “yo no soy así, ellos son otra cosa”. Entonces, te pones a pensar: “y ahora quién soy yo”. Porque ellos tampoco te aceptan, eso es lo más loco. O sea, si tú llegas: “no, yo hablo inglés, uso Adidas, estudié en el Colegio Americano”, y los gringos te ven y te dicen: “no, vos eres latino”. Y ahí es cuando empieza esta crisis de: “entonces quién soy yo”. Y ahí, es que lo único que nos toca para diferenciarnos y aceptarnos es regresar a ver a nuestro otro lado, que es nuestro lado indígena. Pero ese lado no ha sido permitido hasta el día de hoy. Para nosotros. Ahí sí por procesos sociales. Este es un comentario que me dijeron: “¿para qué te vas a ir a la tierra de las empleadas? ¿vienes de Los Ángeles y de pronto te metiste hacer música en la tierra de las empleadas?” Y, literalmente es así. Porque en la ciudad culturalmente lo que sabemos de la gente de fuera es eso. Le tratamos porque es la Rosita, la que nos sirve, la que nos tiende la

cama, etc., eso es lo único que sabemos de ella. Históricamente, políticamente, socialmente, no nos han permitido vivir nuestro lado indígena. Siento que nosotros tenemos que exigir ese lado, porque si no, no va a pasar nada.

La identidad, cuando la puse en este triángulo de la trascendencia. Otros artistas me decían, pero ¿qué es la identidad? La identidad es tan etérea, porque la identidad... difícil. Y llegó hacer un tema cansón. La identidad, básicamente, es sé tú mismo. Entonces, el rato en que vos dices: "¿quién soy?, voy a ser yo mismo". Entonces, te toca aceptar quién eres, y ahí es donde uno dice: "¿quién eres?, soy un mestizo". Blanco no soy, rubio, ojos verdes, no soy. No tengo ni siquiera esas costumbres. Y es por eso que nos toca regresar a ver al otro lado.

Es decir, ¿en esta búsqueda de la identidad, para responder a eso, es necesario regresar a ver a este otro lado, tomando en cuenta que el mestizo está en el medio?

Exactamente. Entonces, ahí encuentro que el mestizo puede tener un poder. Es el poder de tener las dos culturas. Eso es un lujo. Eres bicultural. El mestizo no es un insulto, tienes tu lado blanco, y tienes tu lado indígena. Te toca aceptar tu mestizaje, y ahí es cuando puedes ser uno mismo, y expresarte, simplemente, expresarte. Y ahí es cuando puedes decir este soy yo. Pero para que tú entregues eso, artísticamente, tienen que haber los elementos de lo que eres. Porque tampoco soy indígena. Estaba en un almuerzo en una comunidad, todos eran indígenas, con anaco, comiendo con la mano, y de pronto viene una niña y le dice a la primita: "¿y por qué no tiene trenza?" y la niña le responde: "porque es mestizo".

El momento en el que aceptas tu mestizaje, es hermoso, porque aceptas un poder. Y te das cuenta de que solo has experimentado un solo lado. Entonces, vámonos por el otro lado a descubrir. Yo decía: "si me educaron los curas y fui a misa, y viví el catolicismo, pero quiero vivir el otro lado", y te encuentras con la cosmología andina, que es una sabiduría indígena milenaria, desde la parte espiritual también. He ido a ceremonias de ayahuasca, a conversar con los taitas, pero reclamando el derecho de mi otro lado. Y a raíz de eso, expresarme. Entonces, obviamente para mi hacer música no es que lo pienso, ya nace, ya va sola. Para mi hay ingredientes, sonidos, ritmos, que ya simplemente son, que son parte mía, pero he tenido que reclamarlas.

Entonces, ¿la identidad es un proceso de autodescubrimiento?

Si, un proceso de autodescubrimiento.

¿Cómo ha sido tu proceso musical creativo al hacer esta propuesta tuya de *Tera Tera* con los Tsáchilas, o con otras comunidades, cómo ha sido esa experiencia?

Exigiendo el derecho de ser yo mismo. Con Don Aguavil, el de *Tera Tera*, fue lindísimo. Me recibió y me entendió. Me facilitó todo: "ven te traigo músicos y toquemos". Y conversaba con él. Y yo tenía esta vergüenza, esta cosa de: "perdón por meterme en esta cosa suya y de dañar eso de alguna manera". Pero no, nunca me he encontrado una puerta cerrada. Las comunidades están abiertas y quieren conectar, de hecho, ya han conectado, solo que no han conectado con nosotros, la gente de la ciudad. En un momento, si me dio bastante miedo, el "¡uy!, por dónde es la cosa". En *Tera Tera*, no tenía ninguna referencia de nada, fue el primer punto al que yo fui. Por eso mismo, porque era un punto más desconocido de todos. A Ivis (Flíes) le pregunté: "oye, ¿por qué el proyecto De Taitas y de Mamas no cubre la región Tsáchila? Es que no hay nada" Entonces: "a ver, vamos a ver donde no hay nada" Y no, hay un mundo, hay todo, hay demasiado. Hay tanto, es un universo que se abre, que uno dice: "¿por dónde empiezo?". Y en el *Tera Tera*, una de las cosas que encontré es que tenía que lograr un balance entre mi lado moderno occidental y también, su lado. Y creo que es una de las cosas que me siento tranquilo, y con ganas de seguir haciendo. Asimismo, como he tenido venias y aceptaciones cuando he mostrado la música de gente mestiza, la gente de la ciudad y de fuera, de otras culturas, también, he tenido el recibimiento positivo de la gente de las comunidades. Yo le llevé a Don Aguavil a que escuché, dije: "vea, perdón, esto es la locura" Y él dijo: "esto es el *Tera Tera*, estamos bailando" Y cuando hicimos el video, se puso a bailar y me decía: "hay que seguir haciendo música". Entonces, para mi importantísimo también que ellos se sientan representados, y no solo coger elementos, que estábamos utilizando hace algunos años, con esto de Mateo (Kingman) y en la foto: "a ver, ponte una pluma y ya, el Amazonas". Porque a ellos les molesta muchísimo eso. Lo llaman el folclorismo. Es: "agarra solo un elemento y ya está". Pero no te involucras, no llegas a vivir la experiencia completa.

Un gurú para mí, de mis taitas musicales, Mario Breuer, productor e ingeniero de sonido argentino. Yo cuando le dije: “Marito, la música electro fusión es el futuro, esto de la electrónica con el folclore es... el mundo hablará de esto”, y él me dijo: “no, ustedes son los embajadores de esa música, el futuro es ir directamente a esa música”. Es decir, ya la música directa, lo que es. Recién estamos viviendo este proceso, pero estamos abriendo la puerta y, aún así, ya ven cómo el mundo nos ha dado la venia, de que Ecuador tiene un sonido, desde algunas áreas, desde la electrónica, desde la música mestiza, etc. El Ecuador está teniendo esta voz, pero... Todas estas cosas que hemos hecho son unos dos pasitos que hemos dado, no más. Por eso, mi investigación es una inmersión de vivir todo, para decir: “yo sé todo mi lado indígena y conozco mi lado occidental también”. Yo viví diez años con los gringos, por qué no voy a vivir diez años con los indígenas. Me parece importante balancear ese tipo de cosas en nosotros para que cuando llegue el momento, como artistas, de expresarnos haya este elemento de la identidad que es básico.

En estos procesos que ya has venido viviendo, donde has resuelto lo que significa la identidad, ¿cómo se presenta la estética o qué significa para ti la estética musical?

Las experiencias musicales indígenas, obviamente, no son estéreo y cosas como las tenemos en la ciudad en la parte moderna. Nosotros tenemos, en nuestro ADN, esta cosa moderna de lo estéreo, de los graves, de los medios de los agudos. Pero las experiencias musicales allá son completamente diferentes. Si tú te vas a un Inti Raymi es una bulla, sigues caminando y bailan en todos lados, es un conjunto sonoro de muchas cosas. Aparte tienes a la naturaleza de donde los Tsáchilas, por más que estés en silencio y quieres grabar una marimba, tienes un bullicio de insectos, de pájaros y cosas. Entonces, todo eso me parece que es parte de una sonoridad de nuestra música, el ambiente es igual de importante. Hay proyectos lindísimos como el Trencito de los Andes. Ahí se trata de simular esas cosas, no sé, está la música, la cascada, de pronto, gente hablando por acá, y una armónica rompe todo, y vuelve el arpa y la cosa, bonito. Y si tú escuchas y dices: “¿por qué de pronto entró la armónica y rompió la cosa?”, y es porque así es la experiencia allá. La estética es algo que todavía se está hablando, se está analizando, se está asentando y se está entendiendo. Los sonidos de la naturaleza, de las comunidades, del día a día es parte de la experiencia musical.

¿Es una cuestión experiencial?

Si.

¿Cómo son tus procesos creativos, cómo empiezas un proceso creativo, de dónde nace?

Primero de la confianza. Uno para crear tiene que confiar en uno mismo. Yo me dejo llevar por mi arma más grande, que es la rítmica. Estudié piano, estudié armonía, tengo todos los elementos para... pero el piano no es mi fuerte, es mi apoyo. La guitarra, toco el charango, hago mis cosas. Pero voy desde la base más sólida que es lo que me da más confianza a mí. Porque es donde yo ni siquiera pienso, sino me dejo sentir, no más. Y yo respeto ese sentimiento por la confianza que tengo ahora, que es la rítmica, la percusión. Entonces, muchas veces viene desde los tambores. Nunca dejo de “jamear” conmigo mismo, para mí es muy importante “jamearme”. Siempre llevo un tambor en el carro, en todo momento yo llevo un instrumento porque nunca sabes. Entonces, el proceso siempre dejo que vaya por la parte rítmica y cuando ya tú mismo estas como: “¡ah, qué chévere!”, las melodías y las cosas salen super fáciles. Pero eso es porque yo mismo me permito que vaya desde un lugar seguro, que confío.

¿Nace de un sentimiento, y eso fluye?

Si, no puedo hacer música pensada. Los procesos creativos allá (USA) eran así como: “tengo media hora, ¿de qué vamos a hablar?”. El productor tenía que tener el *track* igualito, con algunas variaciones, al *hit* del momento. De ahí, venían las compositoras de letras y las cantantes y: “bueno, tenemos, media hora, ¿de qué temática vamos a hablar? Hablemos del amor, pero desde la visión del desamor. A ya, cheverísimo. A ver probemos esta letra. Listo. Grabemos”. Entonces, yo decepcionadísimo.

¿Un proceso en serie, industrializado?

Totalmente en serie, industrializado. Y esa es la música de Los Ángeles, obviamente no generalizo. Pero la música que escuchamos en la radio es así. Inclusive en Ecuador es así.

También fui parte de eso de: “a ver, necesitamos un *hit* de este artista, a ver”. Todo pensado. Yo ya no me permito eso. Personalmente, artísticamente, me estoy regalando un momento en mi vida, respetándome como artista. Pero, antes que nada, el proceso más duro que tuve que vivir, fue reconocermelo como artista. Porque mis estudios, fueron: música, batería, percusión. Y nunca me atreví pues, los artistas eran otros. Los artistas eran los que venían con la canción y yo los grababa, les producía. Pero, nunca me acepté como artista. Y ese fue el rompimiento más duro y el proceso más duro que yo he tenido en mi vida. El aceptarme como artista. Es decir, soy un artista, me puedo expresar, y tengo el deber y el derecho. Porque si no me expreso no soy artista. Es como en una construcción, uno puede ser el mejor obrero, el más rápido, etc., pero jamás llega a ser el arquitecto, jamás llega a ser el que diseña. Eso me pasó con mi instrumento, con la batería. Estudié años, y nunca llegaba a la música. Entonces, fue un proceso muy duro. La única manera de romperme fue salir de todo eso y reconocermelo como artista. Y la gente: “¿y no eras el baterista y por qué estás haciendo esto?” Mi instrumento es una cosa, y es justamente eso, un instrumento para conectar con la música. Y ojalá la educación en algún momento apoye, es a desarrollar más artistas y menos instrumentistas. Cuando se habla de la crisis de la industria ecuatoriana, es una crisis creativa, porque tenemos grandes instrumentistas, grandes universidades, grandes todo, pero tenemos muy poca gente que está creando. Nadie está generando, nadie está creando. Hay, cada vez, más músicos y menos artistas. A mí me tocó caminar ese proceso y hacerme este rompimiento de decir: “yo también puedo ser un artista”.

¿Qué es un artista?

El que se expresa, el que crea. Lo que me decía Velasco hace muchísimos años, porque yo venía de la escuela, pero Velasco me dijo: “músico es el que crea música, si no creas música no eres músico, es igual al pintor”, y me puso el ejemplo de la pintura. Me dijo: “tú no puedes decir que eres un pintor si jamás has pintado una obra, el pintor es el que pinta, el que crea la obra”. Muy poca gente se está atreviendo a pintar la música, a hacer la música. Hay una crisis creativa. La música tiene que venir desde un lado más espiritual. Yo entendí, quitándome la industria de encima, y acercándome a lado de la cosmología indígena, de que no hay el virtuosismo, por ejemplo, o que todos son multi-instrumentistas, todos tocan todo, cantan todos, etc. La música es un regalo, un instrumento para caminar por esta vida. Esta vida va más allá del éxito, el dinero, la industria. Es tan única, es una sola experiencia, que tienes que entregarte lo mejor a ti mismo.

Álex Alvear (E3)

¿Cuál es tu valoración en relación a la identidad?

En mi caso, nada de lo que hago viene desde una formulación intelectual o de una ponencia teórica, yo vengo más de lado súper sensorial. De conectarme con las cosas, por el gusto, por el tacto y por el sonido, por así decirlo, que decir bueno ahora mi planteamiento va a ser A, B y C, con tales resultados y con tales objetivos. Mi proceso no va por ese lado, es más como gutural hasta cierto punto. Siempre nacen las ideas y nace el quehacer, la creación, de una vaina súper lúdica, jugando con los instrumentos, buscando dar vueltas. Yo nunca he hecho canciones empezando con una letra o con una propuesta poética o literaria, más bien, yo juego con *grooves*, estoy jugando con la guitarra, con el bajo, viendo cositas y poquito a poco voy armando este rompecabezas que es, un poco, al revés de lo que hace la mayoría de la gente, pero es mi sistema.

Creo que, al hablar de identidad, en mi caso, como yo hago las cosas, o sea, yo no nací en una cueva, yo soy parte de un proceso de los que vinieron antes de mí, de los que están ahora aquí, por más que yo diga que quiero ser original, que quiero buscar mi propia voz, siempre tengo un referente, siempre tengo una influencia, siempre estoy como partiendo del trampolín que ya dejó otra gente atrás. Tal vez, un cuestionamiento mío, no necesariamente en el proceso de... o sea, es más un proceso hasta subconsciente de que no quiero sonar a nadie, quiero que lo que yo haga suena a mí, por más que tenga influencia de otra gente, pero que tenga mi voz, que se note que no me estoy poniendo a la fila de un estilo o de una corriente determinada, donde hay cientos de miles de gentes haciendo lo mismo, sino más bien hacer lo que haga, buscándole una vuelta que, por más influencias y aportes de otros artistas y otros estilos, que puedan mantener dentro de todo ese sonido y esa propuesta una voz muy personal. Y bien o mal creo que, sí lo he logrado, tal vez mi música no sea muy comercial, tal vez no guste a todo el mundo, pero yo creo que alguien que escucha eso, unos 30 segundos de la música, y ya sabe; si me conoce, ya sabe que soy yo y si no me conoce dice: "guau esta vaina no es algo que ya he escuchado antes". Entonces, por ahí va mi búsqueda de la identidad.

Y también, en varios de los proyectos que he estado y que estoy todavía involucrado, tratando también de encontrar un color, un sonido, una textura, un referente que suene a Ecuador. Creo que es importante, primeramente, para mí y creo que es importante para todos nosotros no perder esta conexión con el lugar de dónde venimos, y claro, hay muchos experimentos y búsquedas en ese proceso. En mi caso particularmente, con Ecuatorial y con Wañukta Tónico, son proyectos que tienen un enfoque muy ecuatoriano, a pesar de que Wañukta Tónico no es un grupo de música tradicional ecuatoriana, más bien sacando la música de su contexto tradicional y como darle una vuelta más universal en el sentido de incorporar otras influencias, otras cosas, pero siempre manteniendo este sabor, este sello, esta identidad bien ecuatoriana.

Entiendo que es una cuestión que relacionas con la tradición del país y también contigo, con lo que tú eres.

Exacto, exacto. Esto es parte de un proceso inclusivo y orgánico. Esta necesidad de querer pegar en el mercado, no nace de querer ser el referente de la música ecuatoriana, contemporánea, o sea, nada, nada de eso. Esto es solo una necesidad vital que se traduce en una obra que busca esto, esta conexión con nuestra identidad musical pero también con una voz muy propia. Y esto no lo digo menospreciando a los tradicionalistas y a los maestros que han estado antes, esa labor es super importante. Pero, en mi caso, con el bagaje que tengo, mi crianza, mis andares y mi experiencia musical, más bien el camino que yo he escogido es el de proponer, el de buscar una nueva manera de escucharnos y de sentirnos como ecuatorianos, y, por ende, mi manera de encontrar una voz en este asunto.

En este contexto, ¿Cómo es tu proceso creativo? ¿Varía de canción en canción, siempre partes de algún lado? ¿Cómo empiezas, cómo es?

Si, te lo mencioné antes, viene de un proceso muy lúdico. Tengo una guitarra siempre, tirada por ahí, en la casa, ahí. Yo no tengo un método ni tengo una disciplina de, digo: "de 10 a 2 de la tarde voy a sentarme a...". No, no. Esta es una vaina que viene mucho del juego y de la búsqueda de las cosas que pueden o no ocurrírseme en un momento. Así, esta pequeña idea que empecé a crear desde un juego, eventualmente se torna como un punto de partida para una obra. El

experimentar, yo soy bajista, y casi siempre partía del bajo para escribir las canciones o de la computadora con un secuenciador y con un teclado, pero ahora estoy tratando de hacer más canciones en lugar de temas donde la melodía es solamente un componente más. Entonces, regreso a la guitarra, que es un instrumento super primario de cierta manera, por la fogata, la serenata, la calle; o sea, es un instrumento muy importante y que se presta mucho para el juego. Como no soy guitarrista de formación, entonces juego con cosas, y experimento con acordes que no sé qué son y de repente viendo los dedos empiezo a encontrar sonoridades y así. Y mi punto de partida es siempre el *groove* o el fundamento rítmico, la progresión armónica y el ritmo siempre son para mí los puntos de partida y de ahí todo viene después, la melodía, la letra. La letra viene al final para que veas más o menos cómo es mi proceso.

¿Consideras que ciertos elementos, de la forma de una canción, que son los elementos rítmicos, melódicos, letras; son indispensables en tus temas, tienen que estar ahí o...?

Yo siempre parto por lo instrumental. Creo que están ahí mano a mano, composiciones instrumentales versus canciones con letra. Yo le tengo mucho cariño a la música instrumental, porque la letra, de cierta manera, facilita un poco la conexión directa de quien escucha. Pero, la música instrumental llega de una manera mucho más sutil y la vez complicada y difícil. Cuando dejas de tener una letra, yo creo que la música instrumental te permite hacer tu propia música, tu sentir de alguna manera, yo aprecio mucho eso, pero también estoy consciente de que la música... eso no va a impedir que yo haga música instrumental, la sigo haciendo, pero sí creo que es importante también comunicar, utilizar la poesía o la letra como otra manera de conectar con la gente. Para mí la música es una cosa, la poesía es otra y la música cantada es otra cosa, ya es como un producto adicional. Pero un punto de partida, para mí es la música. Como te digo, la letra, para mí, viene al final de todo. O sea, yo ya hago una melodía antes y si se presta, si se vuelve cantáble ya le pongo una letra, pero es un proceso medio jodido, de atrás para adelante.

¿Qué opinas sobre la estética musical?

Es una pregunta bien complicada. Yo jamás lo había pensado desde ese punto. Pero yo creo que la esencia y el alma de toda propuesta escénica viene de la canción, de la obra, de la canción. Por eso hay canciones que, si la tocas en una fogata con un ukulele o la tocas con una orquesta sinfónica, la canción es el todo. Y no sé, hasta cierto punto, la instrumentación que le des, o el tratamiento de arreglista que le des, el contexto en el que le quieras poner, eso es súper válido. Pero, si la canción no tiene... la esencia musical, o la canción por así decirlo, no tiene fundamento o no tiene esa fuerza, entonces, le puedes poner todos los instrumentos del mundo, le puedes hacer todos los arreglos, que no va a caminar. Para mi modo de ver, siempre la canción es como una base.

¿Es el esqueleto básicamente, lo ves así?

Si, y volviendo, cuando hablamos de estética también hablamos del tratamiento del tema. Hablando de arreglos, si tú tienes una canción y decides que le vas a hacer arreglos, hay casos donde el arreglo termina ahogando la canción, y termina siendo un *showcase* del arreglista. No sé si te ha pasado o has escuchado canciones, donde la pobre melodía está tratando de salir a flote mientras le caen encima cuartetos de cuerda, instrumentos, entonces es una línea super delicada que tienes que respetar como arreglista. Tienes que ser un esclavo de la canción, no la canción un vehículo para lucirte con tus grandes arreglos. Eso lo aprendí a patadas cuando hice el disco de Ecuatorial, porque nunca había trabajado con un productor, y mi productor me mandó a la casa varias veces. La pobre canción estaba aquí y yo en vez de tirarle un salvavidas, le estaba lanzando piedras. Puedes tener una sinfónica o un triangulito, todo lo que tú uses para un tema tiene que ser en servicio de la música.

¿Y esta canción dónde se asienta, en alguna idea, en algún sentimiento?

Yo creo que toda canción conlleva un sentimiento. En el caso mío, yo creo que, no estoy muy feliz con todas las letras que he escrito, porque no me considero un letrista, ni siquiera más o menos. Me cuesta mucho la cuestión de la letra, pero sí creo que mi fuerte y mi empuje principal siempre está en la melodía.

¿Qué es ser original?

Creo que la originalidad va de la mano con la sorpresa. Como escuchador, como audiencia como público, yo tiendo a aburrirme rápido cuando escucho cosas que ya escuché antes. Y no quiere decir que no aprecio el empeño y el esfuerzo. Además, cuando estás escuchando música establecida, que sé yo, *blues* o salsa, ese tipo de cosas que son inmersas en un género específico, hay muchas vainas que suenan igual. Yo lo que siempre busco es que me sorprendan, quiero que me sorprendan. Y no necesariamente que hagan una cosa loca, de virtuosismo, o algo atonal, solo quiero que me conmueva y me haga sentir como: “guau, estoy conectando con algo que me está haciendo sentir algo distinto”. Es que hay varias maneras, un cantante que tal vez no es compositor, pero que tiene un *delivery*, que tiene una manera de cantar super personal, que te conmueve, que se apropia, que tú le crees todo lo que está diciendo en la canción, eso para mí es originalidad. Como compositor, como te digo, necesito también algo que lo que esté escuchando se salga del montón y que me toque de una manera directa, a través de la sorpresa, que diga: “guau, este tipo cómo viene con esta cosa”, que llegue de una manera, que se salga del montón. Eso me influencia a mí también en la búsqueda de mi voz. No puedo negar las influencias y el bagaje, pero tengo que encontrar una manera de que no digan: “chuta suena igualito a fulano de tal, o me recuerda a tal banda”. Buscar mi voz mi sonido, y como oyente encontrar una voz y un sonido, una propuesta que me haga sentir diferente de lo que he estado acostumbrado.

¿Buscas eso tú también?

Claro, obvio, obvio. Para mí se ha convertido como una labor súper importante y vital. No me sirve de nada parecerme a alguien, no me sirve de nada que no se me reconozca. Yo lo que quiero es que, te guste o no mi música, sepas quién soy yo. Y va más allá del impacto, o la comerciabilidad, o el éxito entre comillas; sino más bien, mi éxito está en lograr mi propio sonido, en crear algo que, de alguna manera, te haga sentir algo diferente.

Hablando de los primeros pasos que tu dabas al cofundar Promesas Temporales, ¿cómo fue ese proceso, por qué lo hiciste?

Yo me incluí, primero por el amor que les agarré a estos “manes”, que llegaron en un momento de mi vida en el que casi no tocaba música original. De repente, me topo con Juan Carlos Gonzáles y Hugo Idrovo, que son como libros de composiciones, de canciones, de letras, y además con mucha originalidad. Ambos tenían una voz muy propia. Entonces, cuando yo me involucré en Promesas Temporales fue cuando recién empezaba a dar mis primeros pasos en esta búsqueda de encontrar una voz propia mía. Y los de Promesas fue así, algo compartido entre todos, donde buscábamos la originalidad sin tener un planteamiento... volviendo a esto, no era una vaina que nos sentamos y dijimos: “bueno vamos hacer una música que suene así, que se vaya por aquí, que proponga esto”. Nunca fue así, nunca fue un proceso pensado, intelectual. Era super lúdico, guitarreábamos cada vez que podíamos, alguien tenía una canción nueva y la tocábamos y poco a poco fue naciendo esta inquietud por montar una banda que enfrente estas músicas que ya venían del bagaje de los que estaban ahí y también de las nuevas propuestas. En mi caso, a nivel de composición, era el más “pelado” de todos. Eso en realidad, a lo que estoy viviendo ahora, en ese sentido filosófico no ha cambiado, es lo que me ha marcado.

¿En ese sentido, es igual? Es decir, ¿sigues manteniendo ese proceso de creación?

Fue la semilla que se plantó al conocer a esta gente, me sacaron del contexto en el que yo estaba acostumbrado, me sacaron de pensar que yo no podía componer y me tocaba copiar todo lo que hacía. Entonces, más bien, ahí empezó a crecer esta inquietud por encontrar una voz nueva. Y gente como Juan Carlos Gonzáles, como Hugo Idrovo, como Napo. O sea, esos tipos, te guste o no su canción, pero dos acordes y sabes de quién es.

En muy contadas excepciones, la letra que entra en la canción es porque la melodía me pide. No sé si me explico, como la melodía es el último paso en la composición, ponerle una letra a esa melodía, responde al sentimiento que me pide esa melodía y la canción en sí. Es un proceso bastante raro, al revés, patas arriba. Yo envidio a la gente que tiene una poesía. Yo he tratado y “me cuesta muelas”. Es como operan mis hemisferios, mi cerebro. No creo que haya una manera correcta de pensar las cosas, la manera que haga que funcione, con tus cualidades y defectos, con tus “mases” y tus menos. O sea, algo que se adapte, que se convierta en un proceso tuyo es difícil de enseñar. Gente viene donde mí y me dice: “quiero tomar clases de composición”, y les digo: “compadre, no quieres entrar en esa cueva”.

Hay compositores que dicen: “yo compongo para mí y si la gente conecta es otro problema”, ¿tú piensas de esa manera?

Yo creo que debería ser así siempre, si tú estás pensando en un tercero, en un mercado, en un público, en una audiencia, en una respuesta, yo creo que es complicado. Más bien, todo lo que yo hago, y creo que todos los artistas, no puedo generalizar, pero creo que es algo que tenemos en común, que el primero es uno mismo. Tú compones porque es una necesidad tuya, es algo que te toca y quieres hacer. Es tu manera de proyectarte al universo, de decir: “aquí estoy”. Ahora que conectes, es un lujo y que tengas el éxito de acogida, es ya un “regalazo”. Todos queremos vivir de la música, todos queremos tener una vida decente haciendo el arte, pero, yo creo que, la motivación siempre tiene que ser muy propia y muy personal como punto de partida. Ahora, si escoges comunicar, si escoges decirle algo a la gente, o proponerle algo para pensar, eso es parte del proceso, pero yo creo que tiene que partir de uno. Yo compongo para mí, para mi realización como ser humano, como un ente en este universo. De ahí, el resto es otra cosa.

¿Has encontrado retos en estos procesos, en estas búsquedas?

Todo el tiempo. Creo que lo más difícil es poder levantarte todos los días y decir: “vamos a darle otra vez”. Es una profesión muy jodida, muy ingrata. Por lo menos dos o tres días al mes digo: “qué carajo estoy haciendo, estoy mal de la cabeza”. Todo lo que hago me apesta, y es parte de mi proceso. Yo sufro mucho con mis limitaciones, y la dificultad. Siempre pasa. Pero pasar por ese proceso es importante para mí, porque me conecta con mi fragilidad, porque soy un granito de arena en una playa enorme, entonces, es bueno no perder esa perspectiva. Y los retos, las peleas con uno mismo. Creo que nosotros somos nuestros peores enemigos. Hay veces que hay una bronca bastante fuerte hasta que algo salga, y otras veces, en cambio, en las que las cosas suceden completamente natural, así como super fácil, sin ningún tipo de drama. En ese sentido, tampoco hay una fórmula establecida. Y hay otros factores, que tal vez no tienen que ver contigo mismo, pero que te influyen de cierta manera para afectar ese proceso.

¿Tendría algo más que añadir sobre lo que hemos conversado?

No creo que todas tus preguntas, han estado bien pensadas, bien formuladas y no se me ocurre nada más que añadir a esto.

Christian Mejía (E4)

¿Cuál es tu valoración en relación a la identidad, qué peso le das a la identidad o cómo la defines?

Identidad es una palabra complicada. Siento que es una palabra que se ha convertido en algo bastante polémico, porque claro, cada quien tiene su propia idea de lo que es la identidad. Yo te diría que busco que las cosas que yo produzco, las cosas que hago, tengan una identidad. Tal como yo tengo una identidad, yo tengo un nombre, tengo una personalidad, tengo una historia, y creo que mi música pretende reflejar eso: quién yo soy, cómo me defino. No solamente desde una perspectiva, porque creo que a veces ese el tema de la identidad, que se la define desde solo una perspectiva, como la identidad con un país, que puede ser una cosa muy válida. Pero yo creo que yo me identifico con muchas cosas. A la identidad la veo en un sentido bastante amplio. Entonces, siento que, en ese sentido, lo que yo quiero expresar, digamos actualmente, y bueno digamos desde hace un buen tiempo, es eso, una música que tenga una identidad, una personalidad. No sé si se podría entender científicamente como lo mismo, si es que personalidad e identidad puedan tener una... o de alguna manera puedan estar vinculadas como conceptos. Me interesa mucho el tener una identidad como artista, y esa idea como artista sin duda, lo que pretende es definirme o identificarme como un ciudadano de este planeta.

Me dices que la identidad no necesariamente se tiene que atar a una tradición, hacia un país o una cultura.

Correcto.

¿Cuál es el camino para encontrar o consolidar estos conceptos de identidad?

Pues yo creo que es una cosa que... es algo que va dándose, yo creo, de una manera natural. Siempre y cuando la persona, y en este caso, un artista tenga esa inquietud de querer expresarse, de querer manifestarse, de querer dar una opinión, y que esta opinión contenga este sello. Porque si nos vamos a este concepto de identidad, claro, estamos hablando de cómo uno se identifica. Uno tiene una tarjeta que dice quién eres y quiénes son tus padres, y quiénes son... más o menos una pequeña síntesis o biografía que dice: "bueno esta persona es Fabio, y él tiene derecho a vivir en un determinado país y a movilizarse de acuerdo a ciertas condiciones". Claro, ¿cómo se define esa identidad? En mi caso, ha sido una búsqueda que se ha dado desde que buscaba en mis raíces como ecuatoriano, entonces, hicimos una música que buscaba eso, que nos identifiquemos con eso, que sintamos que esa música que estábamos haciendo tenía esta función de identificarnos, de mostrarnos como ecuatorianos. Como algo positivo, y esa fue la búsqueda en ese momento. Ahora, que me he cambiado de país, mi búsqueda va por otro lado, en una forma más amplia, ya no es de identificarme como ecuatoriano y que mi música tenga eso, digamos ese rasgo, sino más bien identificarme como un ciudadano del mundo. Como un ser humano que nació en un país, que vive en otro, se ha movido por otros, pero independientemente del tema geográfico. Te digo, ese es solo un elemento, el tema geográfico. Me interesa lo que está ocurriendo en el mundo actual. Entonces, creo que ese es un tema bastante personal, cómo se va desarrollando ese tema de la búsqueda.

Déjame ver si entiendo, tú dices que una persona es un sujeto persona y que hay muchísimos elementos dentro del entorno que influyen para la construcción de la identidad, porque veo que la defines como una construcción y un proceso. ¿Estoy bien?

Sin duda. Me parece que está bien entendido.

Si desarmas, si descompones una canción, ¿qué elementos dejas que pueden representar o que puedan sostener la identidad?

¿De una canción mía actualmente, o de una canción mía hace unos años atrás?

¿Cuándo estabas en La Grupa, qué pasaba por ejemplo?

Claro son dos situaciones completamente diferentes. Porque existe este proceso que no puedo negar, existe esta historia que hace que, hoy en día, la música que haga tenga otros elementos, otro tipo de búsqueda. Hay cosas que seguramente van más allá de ciertos temas técnicos que, por más que yo quiera evitar, de pronto, qué sé yo, que de alguna manera mi música tenga algún tipo de influencia, quizás si está tan adentro, tan inconsciente, que no me di ni cuenta. Quizá

alguien que la mire desde afuera, que pueda dar un punto de vista más científico quizás pueda identificar algo así, yo quizás no. Pero, de lo que recuerdo en el momento en que hacía La Grupa, mi interés era que mi música suene a ecuatoriana, que tenga esos elementos que la definan como ecuatoriana. Desde la forma y la temática y las letras, un poco más locales, incluso muchas cosas las tratábamos como quien habla, de una forma más...

Más coloquiales.

Correcto, como cuando uno habla con los "panas". Teníamos ese tipo de textos. Obviamente, la idea no era quedarnos en un tema cerrado de decir: "queremos sonar a Benítez y Valencia o Paquito Godoy", sino más bien, lo que queríamos era proponer un desarrollo. En ese momento, yo particularmente entendía que nosotros debíamos darle cierta evolución a la música ecuatoriana, una evolución que de alguna no había gozado, por "n" motivos. Pero, sentíamos que la música estaba como quieta, como inmune al tiempo, y que eso hacía que no genere el suficiente interés para las nuevas generaciones. Entonces, dijimos: "bueno démosle un sonido más moderno, démosle otros colores, presentémoslo de otra forma, incluyamos otras propuestas", desde lo armónico hasta lo melódico, o sea: "enriquezcámosla". Esa fue la propuesta en ese momento. Pero siempre manteniendo esa raíz, ese sonido, que pretendíamos que sea esa bandera de lucha de la banda. De mostrarnos como una banda ecuatoriana que hacía una música *cool*, una música *chêvere*, que se pueda escuchar en una fiesta, o en una reunión de adultos, o se pueda escuchar en otros países y generar una reacción favorable, de decir: "¡Uy! esto que *cool*, esto me suena diferente". Claro, como te digo, la música ecuatoriana no ha gozado de presentarse en escenarios internacionales, como una música internacional. Y ahora...

Antes de que pases a esta siguiente etapa en la que estás viviendo ahora, Danilo Arroyo, desde su visión, él decía: "a finales de los 90's, Christian era el único loco que estaba experimentando con el pasillo". ¿Por qué comenzó esta experimentación, este volcamiento hacia ese lado?

Mira, concretamente, yo estaba estudiando en Estados Unidos, estaba en mis últimos años. Yo había escuchado música ecuatoriana por mis padres, había tenido siempre de alguna manera este contacto, nunca como un interés personal, cuando era chico. Pero siempre tuve esa influencia, porque mis padres oían, a mi padre le gustaba mucho la música ecuatoriana. Entonces, recuerdo que estando en Estados Unidos, justamente por estas épocas de Thanksgiving (Acción de gracias), yo estaba por allá, viviendo solo, pasando un poco de hambre, de necesidad, no era tan fácil mi situación económica. Sin embargo, estaba estudiando música en una universidad que era la que yo había escogido y que tenía mucha ilusión; entonces, estaba feliz. Entonces, conocí una chica, que me fue rompiendo el corazón, y decidí, como respuesta a cómo me sentía... me metí a uno de los cuartos de práctica de la universidad, como te repito no había nadie por Thanksgiving, estaba yo solo. Yo trabajaba en la universidad (Berklee College of Music), estaba encargado de entregar las llaves de los cuartos de práctica a los pianistas, pero como no había nadie, yo me sentaba a tocar. Y de alguna manera, empezó a salir esto, que se fue formando, figurando como una especie de pasillo, sin yo haberlo meditado mucho, fue una especie de catarsis que en ese momento necesité. Y luego, me di cuenta de que eso tenía ese sentir, porque esta chica era de otro país, y me sentía tan solo, fue una cosa de decir: "debo reagruparme, entenderme y tratar de expresarlo".

Como dato te digo, recuerdo haber compuesto muy poco porque como hay tantos aspectos técnicos que se van aprendiendo, es como que de alguna manera uno deja de lado las propias cosas, porque no tenía tiempo y no tenía que decir mucho en ese momento, pero esta situación movió un poco las fichas y fue así como empezó. Y entonces, me di cuenta de que tenía esto adentro, entonces empecé a hacer más y fueron saliendo otras pequeñas obras, composiciones para piano, etc. Y luego de regreso al país, como ya estaba con esa inquietud me puse a investigar más seriamente, más científicamente. Tratar de entender, de ver qué había pasado. Solo tuve esa sensación o esa necesidad si se quiere, fue algo muy honesto. La historia es muy simpática en ese sentido, en ese momento, para mí... cuando uno decide ser músico no es que sabes: "voy hacer esta música o me voy a dedicar a esto", yo creo que eso le pasa a muy poca gente. Y justo me estaba graduando, entonces me dije: "esto es algo que me llama mucho". Empecé a salir, a investigar, a mover, empecé a ir donde estaba la música pasando. Y fui, un poco, a hacer el trayecto que hoy en día mucha gente lo está haciendo, y eso es una cosa que

fue para mí, una necesidad, y me imagino que, hoy en día, para mucha gente también lo es. Porque me imagino que es esa necesidad de tratar de encontrarte como artista, como músico y echar mano a eso que nos representa. Lo que aprendí cuando estaba en Berklee es que no iba a ser un jazzero, no tenía ni el nivel ni la tradición, y muchas otras cosas. Entonces, dije: “debo ser más realista y más honesto conmigo”. Así fue como empezó todo. En estos viajes, en ese estudio, se fue gestando La Grupa, mis compañeros y todo tuvo sentido, todo fue dándose de manera natural.

Fue un proceso de autodescubrimiento, ¿no es cierto?

Claro, porque yo tenía claro qué es lo que yo quería hacer con la música. Lo único que entendía era que quería entenderla. Quería tenerla en mi cabeza, quería que sea mi herramienta y no sé, no pensaba qué iba a pasar con ella después.

¿Y ahora?

Ahora es una maravilla. Ahora me siento completamente libre. Libre de todo, de poder hacer lo que yo quiera. Cuando empieza a haber dinero en una banda, ya empiezas a tener compromisos. Esos compromisos significan que tienes que lograr algo concreto, y a veces el trabajo termina perdiendo espontaneidad y motivación, que de alguna manera me pasó a mí. Porque todo empezó de una forma muy honesta, pero poco a poco nos fuimos comprometiendo y comprometiendo hasta que, en algún momento, yo no sabía ya si lo que estábamos haciendo... o sea, sentía que lo que estábamos haciendo era lo que me movía. En ese sentido, como artista siempre he sido un alma bastante pura, cuando empieza todo el tema económico, de: “tenemos que hacer un *hit*, tenemos que lograr ser súper populares, súper famosos”, todo ese tema, para mí, era un poco como contradictorio de la sensación que yo tenía adentro, de decir: “yo lo que quiero generar una propuesta muy honesta, que su motivación sea la misma música”.

Pero eso es complicado, porque al final lo que quiere todo músico es ser escuchado y que tu propuesta llegue. Es un tema complejo, ya cuando deja de estar en tus manos, incluso decisiones artísticas, es duro. Es duro para mí que siempre he tenido un criterio obstinado de lo que quiero. Hoy en día, para mí, esto es bien diferente, porque no tengo ningún compromiso, no tengo que quedar bien con nadie, he abierto mi identidad. No me siento ya únicamente como ecuatoriano, porque siento que eso me podría limitar un poco. Me parece muy lindo tener mi sentido de pertenencia a mi país, pero siento que ahora me muevo un poco más libre, sin necesidad de tener que representar una bandera. Bandera que nunca pidió ser representada. Valga la oportunidad para entender esto. Hoy en día, veo que todo el mundo quiere sumarse a esta propuesta de sonar a ecuatoriano y de poner un requinto o buscar algún tipo de sonoridad, que me parece muy válido, pero lo que yo creo es que esta bandera no nos ha pedido representar nada. Yo tengo una pequeña espinita, hicimos mucho por la música del Ecuador, yo creo, tratamos de aportar, pero fue bastante ingrato o siento que la sensación es bastante ingrata. Es como que te metes en algo que nadie te ha pedido. Eso puede ser un complicado después.

Entonces, yo he tenido todos esos procesos, donde ya salí del país y te valoran por quién eres, por lo que sabes, por lo que tienes adentro, entonces te tienes que defender como persona, como ser humano, no como miembro de tal o cual, o ex de tal o cual, que a mí me parece gracioso. Cuando me dicen Christian Mejía: “ex de La Grupa”, no sé, no es así. Como que se deja de lado quién soy yo actualmente, o la música que estoy haciendo hoy, actualmente. Estaría mal que, a mi edad, tengo 44 años, no haya evolucionado, que siga en lo mismo, que siga viviendo del recuerdo. No estoy en eso. Creo que uno va madurando y ya cuando te enfrentas al mundo, no te enfrentas al mundo como ecuatoriano sino como ser humano, al menos eso me pasa a mí. Entonces, mi reflexión ahora no es simplemente: “yo soy ecuatoriano, sí señor”. Si no, mi visión con respecto a ciertos temas, quizás más fundamentales para mí. Por ejemplo, acabo de terminar una canción, la semana pasada, sobre la migración. Vivo en un país que recibió un millón de refugiados el año pasado, entonces estoy viviendo ese tema, no lo estoy viviendo a control remoto, ni desde mi isla. Lo estoy experimentando y veo como esta dinámica va cambiando fundamentalmente la forma de ser, la forma de vivir en el entorno en el que actualmente me muevo. Necesito decir o expresar eso que estoy reflexionando actualmente como persona. Esa es mi persona actualmente, no desmerezco el proceso, absolutamente, de nadie. Pero creo que es importante considerar que vivo fuera del país, ya siete años, y eso es un número importante de días, en los que han pasado muchas cosas.

¿Desde tu perspectiva qué es la estética musical?

Son palabras bien complejas Fabio. Yo creo que definir algo que puede ser tan amplio es muy peligroso. Porque, número uno, puedo esbozar un mínimo de definición con un mínimo de inteligencia y de articulación, pero yo creo que, de alguna manera, todo lo que hacemos, todo lo que generamos tiene una estética, aunque sea de una forma totalmente inconsciente. Si bien es cierto, no es en sí o quizás no es en sí un fin, creo que es un medio indispensable para todo. Cuando estoy aquí en casa con mi familia y estamos preparando algo de comer y tratamos de tener una mística, de hacer algo rico, algo que se vea bien, que nos sintamos bien, que nos sentemos en la mesa, que lo disfrutemos, que lo acompañemos con una rica bebida. Creo que todas esas decisiones tienen que ver con la estética, con la estética con la que estamos decidiendo vivir nuestras vidas. Hablándote de una cosa muy banal y cotidiana.

Si a eso lo elevas a la dinámica artística, creo que es decisivo, porque es ahí, en esas decisiones estéticas que defines todo eso que hablábamos, todo esto de la identidad, de la personalidad, del origen, de la motivación. Porque uno puede tener unas lindas ideas, pero si estéticamente o si no sabes cómo mostrarlas o si no sabes cómo... y te digo, no me refiero a estética igual lindo, para nada. Actualmente, me encuentro en un proceso en el que mi estética es la ironía, porque me gusta esa forma de expresar, de lo que quiero decir actualmente. Está en la forma en que estoy escribiendo los textos, o en que los estoy interpretando, o en la forma en que estoy arreglando, lo que están haciendo esos instrumentos, para generar esta sensación o este recurso de ironía. Que le da, a lo que estoy haciendo, una estética concreta, que no es la misma de lo que hacía yo hace 10 años.

Es un conjunto de decisiones que generan un sentimiento. Yo siempre he sido un llevador de la contraria y esa ha sido mi estética, entonces son mis decisiones que generan sentimientos, pero también se pueden convertir en tu móvil, en tu forma de vida, incluso de una forma inconsciente. Yo creo que, como te decía, estas canciones que estoy haciendo hoy en día, son muy yo. O sea, me importa un pepino, si la gente no las oye, o si la radio no las pone, es una necesidad mía. A *Lento* lo subí a internet, hice un video para partitura para que quien quiera verlo lo vea y se vea desde todos los rincones. No quiero ponerme en el plano así de: "esto que hago es mío, y yo me lo guardo y sólo yo sé cómo se hace". Ya estoy por encima de eso, eso ya ni siquiera me interesa. Está ahí para el que quiera. Yo me imaginaba que alguien que toca el fagot haga un karaoke con el video, que diga: "*cool*", eso me parece más chévere que estar pensando: "me van a robar la idea", luego vendrán más cosas, otras canciones y quiero seguir haciendo lo mismo. Esa es mi estética hoy, esas son mis decisiones hoy, mostrarme tal como soy, sin ningún tipo de compromisos, sin tener que quedar bien con nadie. Quiero empezar a decir cosas más fuertes más inteligentes. Esa es mi necesidad, esa es mi estética.

¿Cuál fue tu proceso creativo en relación a *Lento*, cómo empieza?

Empieza lento. Empieza conmigo saliendo a correr en un bosque lindísimo en Freiburg, una ciudad al sur de Alemania, la puerta de entrada a la Selva Negra. Imagínate, quizás es una canción que tal vez no hubiera podido hacer en Ecuador. Allá no se vive lento. Se vive "a toda madre" para vivir "a medio gas". En cambio, acá tengo una vida tranquila, tengo seguridad, desde lo económico y la seguridad misma, de que no te van a chorear el celular. Es otra situación. Esta canción empieza así, en una vida tranquila, yo corriendo. Eso me llevó a la idea, llamémoslo más científicamente, el concepto. Me llevó al concepto de decir: "bueno, más bien, esto está bueno, qué *cool* poder disfrutar de cosas tan simples, tan básicas". Que es de lo realmente está compuesta la vida, en su mayoría. Porque los momentos, esos de euforia, de adrenalina, esa sensación, eso es en porcentaje, bastante menos. Yo decía: "qué *cool* poder expresar esa sensación", de decir: vamos suave". El sonido que quería lograr lo había desarrollado en el trabajo final de mi masterado. Es un cortometraje que se llama *El hombre sin cabeza*. El formato que utilicé ahí es exactamente el mismo de *Lento*. O sea, clarinete, trompeta, trombón, vibráfono, contrabajo, acordeón, guitarra y piano.

Hablando de la instrumentación, del ritmo, melodía, armonía, letra, lírica, ¿consideras que hay un elemento que siempre debe estar presente en tus composiciones?

No, me muevo mucho ahora, a través de diferentes elementos que considero que están ahí para aportar, o sea, son el medio. Puede ser que tenga que ver con el texto y ese texto me genera un ritmo, luego a ese ritmo lo tengo que manipular. Entonces, hay una mezcla, por eso te decía que

hoy en día me siento libre, porque hay una mezcla de intuición. Pero, elementos técnicos muy concretos que, obviamente, los manejo, porque he trabajado en eso.

La música es un idioma y simplemente está ahí para que yo pueda hablar. Incluso ahora enseño en cursos avanzados de arreglos y orquestación, entonces tengo que estar o he tenido que estar entrenado con todos estos temas. No hay en sí un solo elemento. Obviamente, entran primero esas decisiones estéticas de las que ya hablamos. Eso del formato (en el cortometraje) que intuía o sentía o se acercaba a mi idea de ese tipo de sonido que quería. Era una acepción bastante irónica la que tenía que escribir. Entonces, empezar a tomar acordes mayores aumentados, mi idea era esto de estirar la realidad. Soy fanático de ese sonido, del #5. O el sonido lidio con b7, me gustan esas sonoridades. Pero, no hago nada si solo me pongo a pensar: lidio b7. Necesito una estructura, un ritmo, una instrumentación y necesito un texto que defina esa ironía de pronto, o ese contraste, ya sea porque quiero lograr un contrapunto en la sensación, emocional en lo del texto y lo que expresa la música. Y así podemos entrar en temas bastante complejos, porque claro el pensamiento técnico para lograr una emoción, es justamente, lo que he hecho y lo que he estudiado: música para cine. Se podría decir que esa es mi especialidad, el describir emociones. A veces me hago del ritmo, a veces de la armonía, a veces de la manipulación melódica, de buscar la altura adecuada, de unos tonos concretos, junto con las estructuras que estoy proponiendo. Resumen, no hay elementos y a la vez son todos.

Anexo 3: Cuestionarios

Los cuestionarios utilizados incluyeron la misma introducción e instrucciones, tal como se muestra a continuación.

Jordan Naranjo (C1)

Hola Jordan.

Estoy trabajando en una investigación que pretende analizar los principios de identidad y estética aplicados a procesos de creación musical.

Quisiera pedir tu ayuda para que contestes, desde tu experiencia, algunas preguntas que no llevarán mucho tiempo.

Por favor, contesta las preguntas con la mayor sinceridad posible. No hay respuestas correctas ni incorrectas.

Tus respuestas serán de gran ayuda y serán incluidas en el estudio que estoy realizando, que corresponde a un trabajo para publicación, respaldado por la Escuela de Música de la Universidad de las Américas.

Te agradezco mucho tu buena disposición y tu colaboración en este proyecto.

1. ¿Cuál es tu valoración en relación con la identidad en una obra musical?

La música y obras en general nunca van a carecer de identidad, la identidad es individual al igual que las creaciones artísticas, ambas suceden dentro del ser. En la música esto puede ser confundido con aspectos folklóricos y tradicionales, sin embargo, creo que no es así. La identidad en una obra musical va más allá de representar tus raíces étnicas y elementos nacionalistas (que obviamente son puntos claves de una identidad nacional-popular). La identidad al ser algo que se desarrolla en nuestro interior, cada artista tiene su propia asimilación de identidad, por eso creo que este término únicamente es mostrar lo que uno tiene en su raíz, es decir, ser fiel a uno mismo y a lo que dicta la cabeza (ideologías y lenguaje musical) es lo que se transmite y crea una identidad en una banda o músico.

2. Desde tu perspectiva, ¿qué es la estética musical?

La estética es el conjunto de elementos musicales (instrumentación, forma, género, etc.) que sumados con un lenguaje musical crean una obra.

3. En este contexto, ¿cuál es el camino para encontrar o consolidar la construcción de la identidad?

No entiendo de qué tipo de identidad hablamos, pero en el instante que exista un camino para que un músico tenga identidad, la palabra identidad dejaría de tener el mismo significado. La identidad es lo que uno es, no importa de donde venga o a donde vaya. Simple y llanamente creo que plasmar la postura de un artista en una letra o en la música ya crea identidad. El ser fiel a uno mismo creativamente es el punto clave para encontrar la identidad individual.

4. Si desarmas una canción, ¿qué elementos escogerías que puedan representar o sostener la identidad?

La letra es un elemento inmediato, la forma de escritura, los modismos. El lenguaje musical es una muestra de que es en realidad la persona, funciona como el ADN, en el lenguaje musical puedes ver todo lo que le gusta a un músico o inconscientemente se quedó impregnado en su cabeza. Por lo tanto, eso muestra una combinación única a lo que yo llamo identidad musical.

Renata Nieto (C2)

1. ¿Cuál es tu valoración en relación con la identidad en una obra musical?

La música es un vehículo para la expresión. Los músicos somos simplemente personas que, para poder expresar su naturaleza más profunda, encontraron el sonido como camino. Pensando así, la música debería siempre reflejar la esencia de quien la compuso, debería sonar como una extensión de esa persona. Eso es identidad musical: reflejar lo que el artista es, su época, su entorno social, sus problemáticas, sus aspiraciones, en los sonidos que muestra al mundo. La identidad le da honestidad y credibilidad a una obra.

2. Desde tu perspectiva, ¿qué es la estética musical?

Una estética musical es un conjunto de elementos sonoros que definen e identifican a una propuesta, género o corriente. Tiene que ver con un esquema mental de valoración según el cual el artista determina lo que es "belleza". Esto está determinado a su vez por las experiencias personales del artista, así como el contexto histórico y social. Está fuertemente vinculado con la identidad. Como artista uno busca adscribirse a una estética o desarrollar una estética preexistente con la finalidad de crear algo nuevo.

3. En este contexto, ¿cuál es el camino para encontrar o consolidar la construcción de la identidad?

Honestidad y autoconocimiento: Me parece que lo primero que se debe hacer es una búsqueda interna, conocer nuestra mente, saber qué cosas nos interesan y que otras no tienen importancia para nosotros en ese momento, conocer qué tipo de persona soy, como reacciono a las cosas. Es importante hacer esta autoevaluación sin juzgarse y pensando que de cualquier cosa que esté en nuestra mente puede nacer música.

Entorno social: preguntarse, ¿cuál es mi entorno social?, ¿cuáles son las realidades que identifican a mi época?, ¿cuál es mi papel en esta sociedad?, etc.

Exploración: una vez que se tiene este conocimiento, el siguiente paso es buscar/explorar qué elementos sonoros representan mejor todos esos elementos que me componen.

4. Si desarmas una canción, ¿qué elementos escogerías que puedan representar o sostener la identidad?

- El tipo de instrumentación es el principal para mí (ejemplo: si es un tema desarrollado con sintetizadores o con instrumentos acústicos. El oyente ubica lo que escucha en un timeline de acuerdo al tipo de instrumento a partir del cual se desarrolló el sonido)
- Las progresiones armónicas
- Las melodías
- El beat
- La letra, el tipo de lenguaje/palabras que se utilizan define claramente un contexto. (ejemplo: las palabras "abrojos", "enagua", "límpido" son palabras que se utilizaban hasta la mitad del siglo anterior).

Sin embargo, estos últimos cuatro elementos están subordinados al primer elemento de las sonoridades/instrumentación. Ejemplo: Una misma progresión armónica, cuyo contexto sonoro sea diferente, se va a percibir de forma distinta.

Daniel Pérez (C3)

1. ¿Cuál es tu valoración en relación con la identidad en una obra musical?

Considero que la identidad en una obra musical es de primordial importancia. La identidad podría abordarse desde muchas diferentes perspectivas en cuanto a la creación e interpretación de una obra musical. Es verdad que la música a final de cuentas es una experiencia subjetiva, por ejemplo, en cuanto a género, es imposible defender que uno sea verdaderamente mejor que otro ya que eso siempre dependerá de cada persona y sus gustos musicales. Esto hace compleja la tarea de describir y generalizar en cuanto a la identidad también. Desde esa perspectiva, la identidad puede venir de diferentes lugares, basada en el género, en la interpretación, en el sonido, en el mensaje lírico, en cuanto a elementos culturales, políticos, sociales, etc. Pero sea cual sea, la identidad en una obra musical es necesaria. Se podría debatir que hay muchísima música sin identidad, pero tal vez esa en sí sea una identidad. Sin embargo, al tener un idioma, un género, un estilo de producción u otro, tiene implícita una identidad.

2. Desde tu perspectiva, ¿qué es la estética musical?

La estética como tal, es una corriente de pensamiento filosófico. Esto quiere decir que, mucho se ha hablado y escrito acerca de la estética. Aplicándolo al arte, la estética examina la obra de arte, las condiciones de su existencia, los elementos de su efecto sobre el espectador u oyente, así como su expresión y contenido. En otras palabras, cuando se habla de estética, se entiende generalmente que se está hablando de belleza. Si hablamos de estética musical, estaríamos hablando de lo bello en la música. Ahora, que lo bello será determinado a partir de un contexto geográfico, social, histórico, por como la forma se conjuga con la técnica, por la expresión y el contenido. Para lograr que una discusión de estética resulte objetiva, la estética musical puede ser estudiada y argumentada desde diferentes disciplinas como la filosofía, la historia, la psicología, la teoría musical, sociología, etc.

3. En este contexto, ¿cuál es el camino para encontrar o consolidar la construcción de la identidad?

En este contexto, una búsqueda de identidad que se base en la búsqueda de la estética, debe incluir un proceso de análisis contextual y de aplicación con respecto a dos cosas: primero, el *por qué* de la obra, abordando el contexto social e histórico en el cual se está creando la obra musical, el contexto geográfico y el contexto del autor de la obra. Segundo, el *qué* de la obra, donde se pueda construir un concepto con respecto al lenguaje, forma, contenido y expresión.

Todo artista tiene su identidad, de por sí ya cada uno va a crear algo acorde a esa identidad propia. Sin embargo, estos elementos que menciono antes, son elementos que pueden aportar a consolidar la construcción de identidad.

4. Si desarmas una canción, ¿qué elementos escogerías que puedan representar o sostener la identidad?

Tal como mencioné antes, la identidad podría ser construída desde muchas perspectivas diferentes. Como productor musical, podría enfocarme en los aspectos de identidad en cuanto al concepto. En este caso, podría escoger como elementos que sostengan una identidad lo siguiente: el contenido del tema, la manera en que este contenido es interpretado (cómo se pronuncian las palabras, cómo se interpretan los instrumentos), la manera en que los instrumentos suenan (con respecto a la mezcla, agresividad y claridad de cada sonido), la instrumentación, los cambios dinámicos, densidad y cambios de ambiente de los arreglos.

Por otro lado, dentro de elementos musicales, la identidad podría ser construída en base a elementos como: el ritmo, el tempo, la armonía, la instrumentación.

