UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

“ABYA YALA”: COMPOSICIÓN MUSICAL SOBRE TEXTOS DE EDUARDO GALEANO.

Proyecto de título para optar al título profesional de músico con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical

JUAN PABLO MARTÍNEZ LAZO

Profesor Guía: Cristian Galarce López

Valparaíso, Chile
2014

Agradecimientos

Al escribir los primeros agradecimientos debo dedicar unas líneas a todos aquellos que de manera desinteresada me ayudaron entregando sus conocimientos, opinando e influyendo en la realización de este trabajo de creación. De verdad, gracias por su tiempo y sus palabras que hoy son parte de esta Tesis.

Agradecer también a mi madre Carmen y a mi padre Abdón, quienes creyeron en mí desde que decidí emprender este viaje. A mis hermanos y mis sobrinos, quienes fueron el impulso para sacar adelante mi carrera. A mi compañera Carla Lizama, quien me ha acompañado incondicionalmente en este proceso y por creer en mí. A Ximena Flores, por darme el privilegio de trabajar estos últimos años con ella; por darme la confianza y el valor de emprender nuevos desafíos profesionales y de vida; y por enseñarme a ver el arte desde otra perspectiva: entender de que es un acto de amor.

A mi amigo y maestro Paul Hernández, por sus eternas conversaciones sobre la música y la política en los tiempos libres y no libres, por apoyarme y ayudarme siempre en lo que necesite. A mi profesor guía Cristian Galarce, por su tiempo, por sus tremendos conocimientos y su paciencia. A mi amigo Danilo Llanos y a Teatro La Peste, por darme la confianza de desarrollarme como músico, proceso importante que me ayudó a pensar la Obra "Abya Yala" más adelante.

Finalmente agradecer a Gabriel, mi hijo. Quien me impulsó a terminar este proceso y de seguir creyendo que la vida es un regalo.

A todos, gracias por su entrega.

Índice

Agradecimientos 2
Índice 3
1. Introducción 5
Objetivo General: 10
Objetivos Específicos: 10
3. Marco Teórico 11
3. 1 La Música Latinoamericana. 11
3.1.1 Elementos de la cultura latinoamericana en su música. 11
3.1.2 Conceptualización de Música Popular y música folklórica 12
3.1.3 Oralidad. 13
3.1.4 La Creación en Latinoamérica. 15
3.2 Eduardo Galeano (relato L.A. – Creación) 15
3.2.1 De Obra Literaria a Creación Musical 16
3.3 El concepto multidisciplinario en la creación musical 16
3.4 Elementos constitutivos en la creación musical y análisis. 18
3.4.1 El Motivo 18
3.4.2 Motivo central 19
3.4.3 Leitmotiv 19
3.4.4 El habla como recurso sonoro 19
3.5 Historia del Indigenismo 21
3.5.1 El Paradigma Comunitario. 22
3.5.2 La Economía socialista Indígena. 22
3.6 El Paradigma Occidental. 23
3.6.1 Modificación en la estructura social a partir de la llegada del Paradigma Occidental. 24
3.6.2 El Capitalismo 25
4. Desarrollo: Método utilizado en el proceso de creación. 27
4.1 Estructura del imaginario de la obra musical. 27
4.2 Selección de textos de Eduardo Galeano 30
4.2.1 Método se selección de textos de Eduardo Galeano para la creación musical. 30
5. Proceso de creación. 32
5.2 EPISODIO I 33
Los Nacimientos (Período Pre - Hispánico) 33
5.3 EPISODIO II 35
"La Conquista" 35
5.4 EPISODIO III 37

"La Colonia" 37
5.5 EPISODIO IV 39
La Independencia 39
5.6 Episodio V 40
El Capitalismo 40
6. Proceso de creación musical: Análisis de contenidos. 41
6.1 Construcción musical de la obra 41
6.1.2 El motivo central y el “leitmotiv” 41
6.3 EPISODIO I: Los Nacimientos (Parte I): "Primeras Voces" 44
6.3.1 Análisis de contenidos Episodio I "Los Nacimientos: Primeras Voces" 50
6.4 EPISODIO III: "POTOJSI" 56
6.4.1 Análisis de contenidos Episodio III "La Colonia: Potojsi" 63
6.5 Influencias y ejemplos de referentes en la composición de "Abya Yala" 72
6.5.1 Beethoven 72
7. Conclusiones 75
8. Bibliografía 78

1. Introducción

El abordaje de la historia se vuelve un telón indispensable en el cual se sitúa, se contextualiza y permite una comprensión cabal de la realidad a observar a la hora de componer una obra de arte.

En este sentido podemos comprender, que existen hitos constitutivos de modos de pensamiento, que necesariamente conducen a formas de abordar la realidad social y cultural. Una de aquellas formas de su comprensión es la que sitúa a la Revolución Francesa, como un punto de fuga sobre el cual se reproduce un sentimiento revolucionario proveniente desde Europa a fines del Siglo XVIII, entregando a América colonial los fundamentos para generar un escenario de libertad y la necesidad de formar nuevas naciones independientes a la corona española.

> "Las ideas de la revolución francesa y de la constitución norteamericana encontraron un clima favorable a su difusión en Sudamérica, a causa de que en Sudamérica existía ya aunque fuese embrionariamente, una burguesía que, a causa de sus necesidades e intereses económicos, podía y debía contagiarse del humor revolucionario de la burguesía europea (…) La independencia, bajo este aspecto, se presenta como una empresa romántica. Pero esto no contradice la tesis de la trama económica de la revolución emancipadora" (Mariategui, 2005, pág. 16)

Pero la historia en Latinoamérica no comenzaba acá. Existe una segunda forma de comprenderla, que basa sus fundamentos en una multicausalidad, que pone en el centro a los pueblos Indígenas que desde la llegada de Colón a fines del Siglo XV, poseen como su característica principal un creciente sometimiento, que comprende la esclavitud no sólo en su dimensión física, sino que también económico, social, cultural y religioso.

> "La hazaña del descubrimiento de América no podría explicarse sin la tradición militar de guerra de cruzadas que imperaba en la Castilla medieval, y la Iglesia no se hizo rogar para dar carácter sagrado a la conquista de las tierras incógnitas del otro lado del mar." (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999, pág. 17)

Se puede analizar por ende, al pensamiento indigenista como una de las formas de comprender la historia en Latinoamérica. En este aspecto Eduardo Galeano, periodista y escritor uruguayo, tiene un modo de relatar a

latinoamericana en el cual se introduce el factor indígena como un eje esencial de tener en cuenta a la hora de estudiar la historia tanto de nuestro país, como de los países vecinos.

> "América era el vasto imperio del Diablo, de redención imposible o dudosa, pero la fanática misión contra la herejía de los nativos se confundía con la fiebre que desataba, en las huestes de la conquista, el brillo de los tesoros del Nuevo Mundo." (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999, pág. 18)

Siguiendo la línea de argumentación anterior, esta forma de comprender y abordar la realidad no sólo se puede poner en la palestra por medio de la escritura que muchas veces no es asequible para todo tipo de público. Es en este sentido que el arte y la creación artística se sitúan en un nuevo escenario al cual es necesario darle respuesta. La historia real, y no sólo las historias ficticias, se pueden transmitir y masificar por medio de una propuesta artística que piense y reflexione sobre el qué decir y el cómo decirlo.

Se hace necesario entonces, comenzar a descubrir un Correlato sonoro de esta mirada de América Latina que nos muestra el escritor uruguayo Eduardo Galeano en sus libros "Las Venas Abiertas de América Latina" (1999) y Memoria del Fuego: "Los Nacimientos" (1985), "Las caras y las máscaras" (1995) y "El Siglo de los Vientos" (1995). Una mirada que, además de poner en uno de sus ejes centrales el componente indígena, nos narra cómo este componente va transformándose y mutando a lo largo de quinientos años de Historia a través de distintos personajes y hechos históricos en el continente (Conformación de los Estados Independientes, Guerras Civiles, levantamientos campesinos y obreros, Dictaduras militares, etc .).

La particularidad que tiene esta mirada desde lo indígena radica principalmente en el relato de Galeano, pues se trata de una construcción "poética" de la Historia a través de sus obras escritas, pero que no dejan de ser reales. Y es justamente esta "poesía" la que facilita el proceso de creación de un objeto de arte.

Existen antecedentes de obras artísticas–musicales y multidisciplinarias que dan respuesta a las distintas formas de abordar la

historia en América Latina. Una de ellas es la “Cantata Santa María de Iquique” del compositor chileno Luis Advis, hacia fines del año 1969, junto al grupo Quilapayún. Esta obra musical nos relata la masacre llevada a cabo, el 21 de Diciembre de 1907 en la Escuela Santa María de Iquique a más de tres mil seiscientos obreros del salitre, que luchaban por demandas laborales.

En esta obra podemos distinguir cómo una mirada hacia la realidad histórica de chile es relatada a través de un género musical como la “cantata”. Además de distinguir cómo esta mirada fue capaz de trascender, entre otras cosas, desde el punto de vista musical.

> “Esta Cantata Santa María marca el resultado más logrado en un género de obras, anteriores y posteriores a esta, que se ha denominado en Chile y en América Latina, "cantata”, precisamente por el modelo que ha establecido esta obra. La idea central es la de unir ritmos folklóricos nacionales con una música de mayor elaboración, dando lugar a un género intermedio entre lo popular y lo culto.” (Carrasco, 1999, pág. s/n)

Y es que este “género intermedio” es el que finalmente nos revela los antecedentes y elementos propios de una música Latinoamericana, que tiene rasgos muy evidentes y preponderantemente Occidentales, provenientes de las academias europeas. Y que muchas veces invisibiliza aquellos rasgos folklóricos y étnicos propios de una obra latinoamericana, que finalmente adquieren el carácter de popular. Pues al no tener este último rasgo un sistema de codificación ni de notación propia o poco desarrollado, producto de su marginación y casi inquisición, perdemos muchas veces de vista un elemento propio que sigue subsistiendo en este resultado de “genero intermedio”: La oralidad, como una herencia indígena en la obra latinoamericana (Carpentier, 1997).

Para construir esta “Cantata Santa María”, el compositor se basa en el libro llamado “Reseña Histórica de Tarapacá” de Carlos Alfaro y Miguel Bustos, publicado en el año 1935 en la ciudad chilena de Iquique. Libro del cuál Luis Advis extrajo la mayoría de los datos históricos y sirvió de ayuda informativa para construir los textos. Podemos decir entonces, que el compositor en esta obra no solo fue capaz de trascender en lo musical, sino también fue capaz de traducir y masificar, por medio de una propuesta artística, un relato escrito, y que además transforma esta historia real, en un objeto de arte multidisciplinario al unir la música e involucrando ciertos

elementos de otras disciplinas artísticas - recitativo (tragedia y drama) y escritura - obteniendo una propuesta innovadora en la música chilena y Latinoamericana:

> "Ella conserva además el carácter dramático de la esencia de la cantata clásica, aunque en este caso la acción que se musicaliza está relatada y no cantada (recitativo) (…) Este género abrió un horizonte insospechado al desarrollo de la música popular en Chile y en el continente, pero además, permitió establecer un nuevo puente entre los músicos doctos y los músicos populares, sentando así las bases de una nueva música que, sin dejar de ser popular en el sentido de la amplia difusión, no renuncia a propósitos artísticos más ambiciosos." (Carrasco, 1999)

Lo que hizo este relato desgarrador, realista e histórico fue plasmar, en una Obra musical con elementos multidisciplinarios, el papel preponderante que juega un proceso de composición musical en base a la investigación histórica y a su contexto histórico y político.

Basándonos en estos antecedentes, la idea de crear un correlato sonoro sobre textos de Eduardo Galeano, no solo contempla la musicalización de esta construcción histórica, sino también la necesidad de involucrar elementos multidisciplinarios en un contexto más contemporáneo. Es decir, al relato de los propios textos, se le suman elementos del teatro como una forma de dramatizarlo y narrarlo; la composición musical como una forma de darle una interpretación propia a los textos; y la audiovisual como una forma innovadora de vivenciar y testimoniar esta construcción histórica. Entonces podemos decir que nuestra obra involucra elementos de otras disciplinas, utilizándolos como una herramienta multidisciplinaria que nos permite complejizar, profundizar y brindar diferentes miradas, que convergen en la composición musical. Sin embargo, es importante centrar la creación, primero desde el punto de vista musical, para luego ir creando nuevas miradas desde otras disciplinas artísticas si es necesario.

Finalmente, se nos hace imprescindible analizar cómo la mirada del arte y en este caso de la creación musical, se transforma en una herramienta social y política, para generar en el espectador conocimientos y reflexividad, "… que no se puede despertar la atención ni alcanzar ningún fin (sea político o social) en el teatro, si no es por los medios intrínsecos del arte." (Desuché, 1968, pág. 92).

En base a toda esta síntesis anteriormente descrita, es que entonces nos hacemos una pregunta fundamental: ¿Cómo crear una obra musical en base a la mirada indigenista y los escritos de Eduardo Galeano?

2. Objetivos

Objetivo General:

- Crear una obra musical de temática indigenista a partir de extractos seleccionados de la obra literaria de Eduardo Galeano.

Objetivos Específicos:

- Seleccionar y analizar obras literarias del escritor Eduardo Galeano.
- Describir el proceso de composición de la obra musical, identificando sus elementos constitutivos.
- Realizar un acercamiento analítico musical a la partitura de tesis.
- Explorar elementos de la música contemporánea y la notación musical tradicional para el proceso de composición y análisis musical.

3. Marco Teórico

Para hablar de nuestro trabajo de creación en base a textos de Eduardo Galeano, se nos hace necesario contextualizar nuestra Obra desde lo musical a través de datos históricos.

3. 1 La Música Latinoamericana.

La construcción de la música Latinoamérica, se comienza a desarrollar desde el Siglo XVII en adelante, con la llegada de las primeras tribus afro en Suramérica y el Caribe. Luego de esto, se mezcla a la vez con la música que el mestizaje fue creando entre los pueblos indígenas que existían en América Latina y la música proveniente de Occidente. Pues este último le dio su carácter estético.

Aunque la mayor parte de los pueblos indígenas fueron paulatinamente desapareciendo, aspectos como la religión y rasgos de sus culturas, no solo se fueron quedando en la sociedad mestiza, sino también prevalecían en esta nueva identidad cultural latinoamericana y reflejada en su música.

3.1.1 Elementos de la cultura latinoamericana en su música.

Cuando se comienzan a posicionar las primeras escuelas de música europeas en América Latina, el arte comienza a adquirir un carácter jerarquizante. Toda música que no fuera escrita era llamada *“música ligera”*, y no era aceptada por los músicos de conservatorios y las burguesías que se conformaban embrionariamente a mediados del siglo XVIII, en adelante.

> "Ahí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada "música ligera", llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales" (Carpentier, 1997, pág. 10)

Pues esta “música ligera” era aquella que provenía de las clases sociales más bajas, venidas de "viejas tradiciones rítmicas y melódicas, de las que "andaban en boca de las gentes"" (Carpentier, 1997, pág. 11) . Esta música era totalmente ajena a las críticas doctas; vivía ajena en los campos y pueblos, "llevando una vida propia ignorante de críticas doctas" (Carpentier, 1997, pág. 11).

Esta "jerarquización" que llegó incluso a tomar ciertas categorizaciones de géneros impuestas por aquellos músicos doctos e intelectuales, generando por un lado un orden establecido impuestas por las elites y categorizaciones desde Europa del Siglo XIX; y por otro lado una sobre valorización de los géneros musicales provenientes de las academias y salones de concierto, en desmedro de esta música que se venía haciendo en los lugares cotidianos de América Latina. Situación que llegó a ser insostenible a lo largo del tiempo.

> "(...)los músicos que harto se tomaban en serio llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros que comprendía: a] la música culta; b] la música semiculta (?), estas últimas entendidas en algunos lugares como "música clásica" y "semiclásica" (!), lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslinde; c] música popular; d] música populachera ; e] música folklórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y guitarrico." (Carpentier, 1997, pág. 11)

3.1.2 Conceptualización de Música Popular y música folklórica

Esta categorización sobre los tipos de los géneros musicales existentes en nuestro continente, nos permite entender el concepto de música popular, que es la música proveniente de los lugares ajenos a las burguesías y altas clases sociales y que no solo se origina a partir de la necesidad de "divertir" a la gente, sino que se origina a partir de una necesidad cultural propia de las clases sociales bajas que históricamente han sido desplazadas por las clases sociales altas. Ante esto último, es importante observar cómo se fue gestando la "música popular" durante el Siglo XIX , entendiéndolo como una herencia de la transformación de las culturas indígenas puras, hasta el proceso de mestizaje que se fue quedando en esta música también.

Por otro lado está la importancia de la conceptualización del término de música folklórica, ya que se entiende que hubo un malentendido en el enfoque que pudieron haber dado compositores latinoamericanos del Siglo XIX sobre la música un tanto respetuosamente calificada por ellos como folklórica. En este sentido Alejo Carpentier señala:

> "Pero no vieron esos mesteres de clerecía que cuando una música se nos muestra "en estado puro" de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido (...) Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético" (1997, pág. 11)

Es por esto que no podemos dar una categoría artística al folklore en su estado puro, ya que viene de concepciones diferentes y lejanas a lo artístico y a lo estético, sino más bien provienen desde la concepción espiritual. Sin embargo, lo que hoy entendemos como música folklórica corresponden a elementos de esta concepción, junto a la estilización y transformación de lo puro a lo estético, y por tanto entendiéndola como un objeto artístico, pero que sigue teniendo carácter sagrado y representativo desde lo cultural. Esto gracias a lo que fue ocurriendo en América Latina paralelo al desarrollo de la música de conservatorios, quienes se rehusaban a reconocer la "presencia de esta expresión musical directa y espontánea, rehusándose - aunque hay excepciones honrosas - a aceptar sus múltiples enseñanzas" (Carpentier, 1997, pág. 11). Y esta música comenzaba a corporeizarse entre la cultura latinoamericana, para gran despecho de quienes sólo veían esta música como "*bullangueras trivialidades*".

> "Era ya un arte de formas fijadas, de estilos definidos, de inflexiones codificadas , que se iba produciendo, a base de modelos remotos, en el ámbito de las urbes" (Carpentier, 1997, pág. 12)

Es por esto que es importante, para la construcción de nuestra musicalización en base a textos de Eduardo Galeano, apropiarnos de todos aquellos conceptos sobre categorización de la música que hemos ido heredando a lo largo del tiempo, sin cuestionarnos en tomar diferentes texturas, tonalidades, ritmos y formas de la música - ya sea docta o popular - como también de ciertos elementos folklóricos.

Uno de estos elementos folklóricos que nos interesa rescatar y apropiarnos para la construcción de nuestra obra, será la transmisión oral de los conocimientos de generación en generación. Y es este factor el que se hereda en la música latinoamericana de hoy en día.

3.1.3 Oralidad.

Esta música latinoamericana, hereda silenciosamente un elemento que venía desde lo indígena: el rito. Pues tenía un carácter sagrado y no estético. Pero esta transmisión de generación en generación de conocimientos rítmicos y melódicos, pero por sobre todo expresivos y espirituales, se posesiona

como un eje central a la hora de conformar una nueva música en Latinoamérica.

> “Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son músicas de México, de Venezuela, de Los Andes(...) Música toda, debida a la inventiva de músicos semicultos, populares, populacheros, o como quieran llamarlos ciertos mesteres de clerecía, doctos en artes de armonía, contrapunto y fuga. Pero música que fueron mucho más útiles para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas "sinfonías" sobre temas indígenas incontables "rapsodias" orquestales de gran trasfondo folklorico, "poemas sinfónicos" "de inspiración vernácula" que solo quedan como documentos de título de referencia(...) porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. ” (Carpentier, 1997, pág. 17)

Es importante no atribuir a la Oralidad un carácter artístico sobre valorado, ya que desvirtúa lo que anteriormente tenía objeto, en este caso al rito. Esto último es lo que, según Carpentier, no pudieron entender los compositores latinoamericanos del siglo XIX:

> "Buscan temas y melodías (...) sin entender que en la expresión sonoras de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de insistencia, de repetición, de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el melos entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas en el conservatorio" (Carpentier, 1997, pág. 12)

Es por esto, que en nuestra Obra la Oralida nos servirá como un elemento reflejado en estos "factores de insistencia, de repetición, de interminable vuelta sobre lo mismo" y no pretende buscar otra forma de verse reflejado . No irá hacia la búsqueda de resaltar o acentuar colores, texturas o cualquier semejanza con melodías o temas, ni mucho menos de asemejar los instrumentos a un lugar geográfico del continente americano.

3.1.4 La Creación en Latinoamérica.

En base a estos elementos ya mencionados es importante enmarcar la creación latinoamericana como un proceso propio del continente: contiene rasgos históricos, culturales y artísticos - musicales que van desde nuestros pueblos originarios hasta el resultado de la mezcla entre la música europeizante de las academias y la música que se fue gestando en los lugares cotidianos y alejados, pero que no perdía su importancia en la construcción de las culturas propias del continente y que siguen prevaleciendo en nuestros días. Estos rasgos son los que diferencian de la música de América Latina con el resto del mundo.

Pues la historia de América Latina ha servido de impulso para crear diversas obras artísticas, musicales. Y la mirada de Eduardo Galeano en sus libros “Las Venas Abiertas de América Latina” y “Memoria del Fuego”, son un ejemplo claro de cómo el escritor concibe la creación y construye un imaginario en base a relatos históricos del continente.

3.2 Eduardo Galeano (relato L.A. – Creación)

Eduardo Galeano, escritor, periodista y cronista. Nacido en Montevideo Uruguay el 3 de Septiembre de 1940. En él conviven el periodismo, el ensayo y la narrativa, siendo ante todo un cronista de su tiempo, certero y valiente, que ha retratado con agudeza la sociedad contemporánea, penetrando en sus lacras y en sus fantasmas cotidianos. Lo periodístico es vertebra en su obra de manera prioritaria. De tal modo que no es posible escindir su labor literaria de su faceta como periodista comprometido.[1]

En las Obras de Galeano se puede apreciar no sólo un periodista destacado, sino también un cronista, escritor y sobre todo un creador que es capaz de contarnos un relato en base a su investigación periodística llevada a cabo desde hace años, y que se plasma en 1971 con “Las Venas Abiertas de América Latina”.

> “América Latina, región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo, mas tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se cumula en los lejanos centros de poder" (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999, pág. 2)

[1] http://www.sololiteratura.com/gal/biografiagaleano.htm

Galeano nos da una conclusión clara sobre la creación de esta obra, en donde sitúa a la historia como un eje central, fundamental y que determina el presente de América Latina como un rotundo fracaso:

> "Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria en América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. […] nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus corporales nativos. (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999)"

3.2.1 De Obra Literaria a Creación Musical

Comprender la obra de Eduardo Galeano desde el punto de vista histórico sólo desde la mirada literaria de América Latina, nos sitúa en una especialidad en donde la creación musical no la sostiene ni la difunde por sí sola. Es por esto que se hace necesario comprender, luego de la creación musical, el relato del escritor bajo disciplinas artísticas que nos permitan abordar desde distintas miradas de investigación y de montaje, para poder concebir así una obra musical más completa. O mejor dicho, el relato de Eduardo Galeano sobre la mirada indigenista de Latinoamérica merece ser abordada posteriormente no solo desde la historia, el periodismo o el género literario y la música sino desde un escenario cuyo objetivo es "superar los límites reflexivos y prácticos de la propia disciplina, llevándola a la posibilidad de ser analizada con otros parámetros teóricos ajenos al propio" (Espinoza & Miranda, 2009, pág. 33).

3.3 El concepto multidisciplinario en la creación musical

Es necesario mencionar, de que nuestra creación musical en base a textos de Eduardo Galeano, integra un trabajo multidisciplinario durante y posterior al proceso creativo, ya que involucra el conocimiento de diferentes disciplinas, ya sean desde el área artística o investigativa, aportando desde sus espacios hacia la creación de nuestra Obra musical.

Por ende la Literatura abre un espacio de diálogo y una posibilidad de ser abordada e interpretada desde otra mirada teórica, es decir, a través de la Música, y que nos obliga a su vez indagar en lenguajes que nos faciliten la lectura histórica, antropológica e investigativa para contextualizar nuestra creación musical.

Por otro lado, esta nueva forma de interpretar la obra de Eduardo Galeano a través de la música, nos abre una posibilidad de dialogar con otras disciplinas artísticas una vez finalizado el proceso creativo, y que no necesariamente se verán resueltas en este trabajo de Tesis, ya que carecería de sustento en términos de contenidos a la hora de ser abordado.

Las Artes Escénicas, Audiovisual, las nuevas tecnologías son lenguajes que hoy en día dialogan con una obra musical, especialmente al momento de pensar un posible montaje. Sin embargo podrían finalmente estar - o no estar - dentro del resultado final de la creación musical, y por lo tanto daría solo un carácter complementario.

Sin embargo lo que no puede estar ausente es la apertura de espacios de diálogo con áreas de la Investigación (Historia, Sociología, Antropología u otros), quienes aportan de manera indispensable a la hora de seleccionar los textos y crear un imaginario para nuestra Obra musical en base a textos de Eduardo Galeano. Por lo tanto desde allí también pueden complementar las futuras búsquedas de nuevas formas de diálogo con disciplinas artísticas.

Este proceso multidisciplinario que se da en nuestra obra musical no es un hecho que se gesta por sí solo, sino que ocurren situaciones dentro del proceso creativo que nos lleva a definir nuestro objeto de creación como una Obra musical que involucra a diferentes disciplinas.

Una de estas situaciones es la "Hibridez" con que se enfrentan estas posibilidades de diálogo que existen entre las disciplinas; estas diferentes miradas en torno a los textos de Eduardo Galeano, que al fin y al cabo son diferentes maneras de ser interpretadas y que por sí solas sólo obtendríamos diferentes objetos estéticos o de investigación.

Por lo tanto, a esta Hibridez la podemos definir como "un acto de comunicación transcultural, en donde la cultura tiende a moverse hacia el Otro y la Otredad, en un afán por integrarlo y comprenderlo, recodificándolo." (Espinoza & Miranda, 2009, pág. 32) Es decir, la Hibridez se desarrolla en los puntos de conexión que existen entre las diferentes miradas de cada disciplina, e incluso la Hibridez puede manifestarse "en los márgenes de los objetos estéticos (...) en el entendido que el concepto de margen no se construye desde la exclusión o discriminación, sino más bien se presenta como un territorio fértil para el intercambio de nuevos procesos culturales" (Espinoza & Miranda, 2009, pág. 32)

Es por esto que la Hibridez se manifiesta durante el proceso creativo de nuestra obra a través del cruce de colectividades (disciplinas), el empleo de diversos sistemas o variadas formas de organización, abarcando diversos medios como los antropológicos, los estéticos, los transmediales, etc. Y este último es otra de las situaciones dentro del proceso creativo que nos lleva a definir nuestro objeto de creación como una Obra musical con elementos multidisciplinarios, ya que "La conexión fundamental entre Transmedialidad e Hibridez, se sostiene en que ambos se ubican en un espacio intermedio, representados por el cruce de múltiples objetos superando discursos universales y totalitarios". (Espinoza & Miranda, 2009, pág. 32)

Finalmente este espacio de diálogo que posibilita un armónico trabajo multidisciplinario, se transforma en una herramienta articuladora, en un instrumento necesario en la Creación musical. Y es importante destacar entonces, que a pesar de entender nuestra Obra como una interpretación musical de los textos de Eduardo Galeano, ocuparemos recursos de otras disciplinas no artísticas durante el proceso creativo para profundizarlo y dando así connotaciones y dinámicas al texto, que son necesarios desarrollar, no solo con la música, sino también en un posible trabajo posterior al proceso creativo, con otras disciplinar artísticas, y que en este trabajo de tesis sólo se van sugiriendo.

3.4 Elementos constitutivos en la creación musical y análisis.

A la hora de concebir la creación musical de nuestra obra, es importante determinar terminologías claves en la construcción de ideas musicales de su posterior análisis. Estos términos dicen relación con elementos constitutivos de nuestra Obra

3.4.1 El Motivo

El primer elemento constituvo a considerar es *el motivo,* entendido como la unidad mínima a la hora de crear. Según Julio Bas, el motivo se considera como "las células de la música, tienen como origen, como elementos primordiales, los movimientos, las frases, los impulsos, y los reposos del ritmo" (Bas, 1947, pág. 16). En el análisis de nuestra Obra utilizaremos esta terminología, para evidenciar la materia fundante mínima a la hora de constituir alguna idea musical, y a su vez, para identificar comparaciones o ejemplos de otros compositores.

3.4.2 Motivo central

Cuando hablamos de un motivo central, no lo hacemos desde el punto de vista musical, sino más bien literario. En el caso de nuestra Obra, servirá para determinar una situación que se repite dentro de la obra de Eduardo Galeano. Es decir, el indígena se ve enfrentado a diferentes situaciones según su contexto histórico. Por lo tanto ese es el motivo central.

3.4.3 Leitmotiv

Cuando hablamos desde el punto de vista musical, nos referimos a leitmotiv, que se utiliza principalmente en la representación de un personaje o situación determinada, y que según Künh, este motivo puede manifestarse " como elemento melódico (...) Pero también puede manifestarse a través de un determinado acorde, como motivo armónico. Y también puede aparecer como motivo rítmico." (Kühn, 1989, pág. 94).

Richard Wagner fue quien da el origen a este concepto a través de sus Óperas "es una idea musical concisa que se asocia, por ejemplo, con un personaje o con una emoción y que reaparece varias veces a lo largo de la obra" (Luis Carlos, 2014, pág. 1)

Como se debe a una obra musical que involucra elementos multidisciplinarios, utilizaremos el "leitmotiv", para personificar a algún personaje o representar una situación determinada desde el punto de vista musical, indicando el desarrollo de este motivo y análisis armónico. Mientras que el "motivo central", se limita a describir una situación dada desde el punto de vista de la narración literaria de los textos seleccionados de Eduardo Galeano.

3.4.4 El habla como recurso sonoro

En nuestra obra musical, se muestra el habla como un elemento sonoro, por lo tanto se considera que debe tener una intención y rítmica. Sin embargo el problema surgió cuando la notación musical tradicional ponía en cuestión la efectividad y la exactitud en su posterior ejecución.

Partiremos diciendo que cuando hablamos de la notación musical convencional, nos referimos a "Los signos musicales (convenciones gráficas para representar el sonido) trataron de simbolizar la música mediante pentagramas, claves, notas, figuras, silencios, compases, indicaciones metronómicas, dinámicas y agógicas. Estos signos, consolidados

lentamente a través de los siglos, han sido usados, modificados y trastocados por las diversas corrientes estéticas de nuestro siglo: impresionismo, neoclasicismo, postromanticismo, expresionismo, música concreta, electrónica, magnetofónica y aleatoria." (Dominguez Corrales, 2012)

Esta notación convencional, es la que utilizaremos en nuestra composición musical, explorando también nuevas formas para simbolizar diversos elementos sonoros, que no coinciden con la antigua notación tradicional del pentagrama.

Uno de estos elementos sonoros es el habla, pues allí va el contenido más importante, y que da de alguna manera el sustento a nuestro trabajo de creación: El relato; los textos de Eduardo Galeano, se utilizan en la partitura para determinar el tiempo real de la obra, en algunos episodios. Mientras que en otros episodios se utiliza como un elemento sonoro, que no se incluye en la partitura. En el primer caso, se requirió del trazo de una línea del tiempo cronológico para el interprete - narrador, pues de esta manera se determina una exactitud a la hora de entrar en un lugar específico de la obra.

En el segundo caso, cuando utilizamos el texto fuera de la partitura - pero sin dejar de lado su importancia como elemento sonoro - se debió principalmente a la extensión del relato, dejando solamente algunas indicaciones en el texto elegido, con el fin de sugerir al intérprete una libertad absoluta de ejecución, sugiriendo posibilidades de montar el texto con la obra musical desde su propia mirada disciplinar.

> "Los compositores que tratan de fijar todos sus deseos en la partitura son pródigos en signos de acentuación, de agógica, metronómicas y de efectos tímbricos. Otros, en cambio, dejan una libertad cada vez mayor al intérprete para elegir la concatenación de fragmentos, las alturas o los ritmos, llegándose en las obras de Bussoti a una aleatoriedad gráfica total. Una tercera posición sería la que adoptan los compositores que fijan con precisión parte de sus obras, dejando en cambio otras libradas al intérprete, es la notación híbrida o mixta." (Dominguez Corrales, 2012)

3.5 Historia del Indigenismo

El *indigenismo* constituyó un vasto movimiento intelectual, artístico y político de reivindicación social del mundo indígena que se desarrolló vigorosamente desde principios del siglo XX y tuvo amplia vigencia hasta después de mediados de dicho siglo (años 60). El *indigenismo* se constituyó como una forma de pensamiento cultural y artístico que se propuso representar y resaltar la realidad social, política, económica y cultural de los pueblos originarios en América Latina. Tuvo gran influencia, principalmente en la región andina, aunque también en Centroamérica y México, y ocupó un lugar protagónico en la escena pública particularmente desde los años 20— aunque sus primeras manifestaciones se puedan rastrear a finales del siglo anterior.

El Indígena se ve en las Obras de Galeano como un eje central; el punto clave de su mirada crítica y de alguna forma destaca al indio como un personaje puro en la historia de América Latina. Luego, con el transcurso de la historia, éste personaje va mutando y transformando. En nuestro trabajo musical se utilizará este elemento Indígena como el motivo central a lo largo de la obra. Es por esto la importancia de abordarlo en nuestra tesis, ya que nos brinda antecedentes históricos en el proceso de creación.

Por otro lado, es necesario entender que crear una obra musical de carácter indígena, no significa en nuestro caso, tomar explícitamente elementos sonoros y utilizar instrumentos musicales propios de las cultura indígenas, ya que sería traducir de manera equívoca el carácter "indigenista" de la Obra de Galeano o cualquier obra indigenista. Es decir, Eduardo Galeano no ocupa el Qechua o el Aymará como un lenguaje para poder hablar en sus obras, sino que ocupa un idioma universal, el Español, pero centrando la temática en los Qechua o Aymará.

Por consiguiente, nuestra Obra musical se liberará de ocupar instrumentos o elementos sonoros estrictamente provenientes de una determinada región de América Latina, sino instrumentos o elementos sonoros que se vayan determinando durante el proceso creativo para representar dichas regiones, y que pueden provenir de diferentes culturas o

lenguajes. Lo que sí es importante tomar como elemento sonoro transversal, y que proviene desde el imaginario indígena, es el carácter repetitivo y que proviene desde la Oralidad. (Ver capítulo sobre Oralidad en Marco Teórico).

3.5.1 El Paradigma Comunitario.

Cuando hablamos de un "Paradigma", nos referimos a un modelo que describe un conjunto de experiencias, creencias y valores que inciden en la forma en que un sujeto percibe la realidad. En el caso del Indígena, como individuo o personaje en las obras de Eduardo Galeano, el concepto de paradigma va muy relacionado al término de la "cosmovisión", y por tanto, cómo el sujeto entiende el mundo.

La cosmovisión indígena se sitúa hacia un paradigma o un modelo de vida ligado a la comunidad, que la considera como una "estructura y unidad de vida" (HUANACUNI, 2010, pág. 13). Esto no implica la desaparición de lo individual, sino más bien se trata de un complemento desarrollado por medio del proceso de construcción de la comunidad, junto a otros seres humanos.

3.5.2 La Economía socialista Indígena.

Un ejemplo claro de este paradigma comunitario lo podemos ver en la economía de los pueblos incaicos, y que José Carlos Mariátegui en sus "*Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana"* la describe como una economía socialista, que más bien era un régimen económico basado en una organización colectivista.

Esta forma de organizarse fue debilitando en el indio un impulso individual, pero que "desarrolló extraordinariamente en ellos, en beneficio de este régimen económico, un hábito de humilde y religiosa obediencia a su deber social […] El trabajo colectivo, el esfuerzo común, se empleaban fructuosamente en fines sociales" (Mariategui, 2005, pág. 14).

Todo el trabajo que los Inkas desarrollaron durante este período, se destruyó radicalmente con la llegada de los conquistadores españoles, que no solo debilitaron de una manera sustancial las formas de vida del indio, sino también, impone sobre todos los pueblos del Abya Yala - hoy llamada América Latina (HUANACUNI, 2010, pág. 8) - la llegada de un nuevo paradigma.

3.6 El Paradigma Occidental.

> "Los conquistadores españoles destruyeron, sin poder naturalmente reemplazarla, esta formidable máquina de producción. La sociedad indígena, la economía inkaica, se descompusieron y anonadaron completamente al golpe de la conquista. Rotos los vínculos de su unidad, la nación se disolvió en comunidades dispersas. El trabajo indígena cesó de funcionar de un modo solidario y orgánico […] Los españoles empezaron a cultivar el suelo y explotar las minas de oro y plata. Sobre las ruinas y los residuos de una economía socialista, echaron las bases de una economía feudal." (Mariategui, 2005, pág. 14)

En estas palabras de Mariátegui se puede entender un esbozo de lo que más adelante Eduardo Galeano describirá en su relato sobre América Latina y el proceso de Conquista. El paradigma occidental se impone como la antítesis del paradigma comunitario, pues éste paradigma de carácter individualista se desarrolla durante toda la Historia en América Latina; desde la llegada de los españoles - en donde la economía llega a ser un eje central en el individuo - pasando por etapas en donde el Indígena va quedando cada vez más invisibilizado, sometido, despojado y casi exterminado.

Para Mariátegui, la Economía Colonial es una primera etapa, que nace a partir de la Conquista. Por lo tanto, arranca a partir de un hecho político y militar. Influye de manera trascendental en la vida del indígena, transformando radicalmente su manera de vivir, decidiendo incluso su destino. Esta Economía Colonia es un cambio constante e imperfecto en el continente de América Latina, que parte teniendo elementos y características de una sociedad feudal y esclavista, hasta llegar a una burguesía embrionaria, que da los primeros pasos hacia las bases económicas de la República. (Mariategui, 2005, pág. 14)

En el paso de la economía incaica (socialista) a una economía más bien feudal, se produce en el imperio español una debilidad: "residió precisamente en su carácter y estructura militar y eclesiástica más que [en una estructura] política y económica" (Mariategui, 2005, pág. 15). Esto significó la llegada de cortesanos, virreyes, aventureros, clérigos, doctores y soldados, que fueron creando una sociedad en donde el indio no es visto más que como un esclavo.

Esta sociedad feudal carecía al mismo tiempo, de una capacidad para crear núcleos de trabajo. Se sometió al indio al trabajo forzado, utilizándolo para la servidumbre y provocando paulatinamente su desaparición. (Mariategui, 2005, pág. 15)

En sus comienzos, el indio fue forzado a trabajar en las minas de oro y plata ubicado en los andes del altiplano, donde los españoles sentían un profundo respeto y desconfianza. Pues nunca se sintieron seguros: "no llegaron jamás a sentirse realmente señores" (Mariategui, 2005, pág. 15).

Y mientras en el altiplano se sometía al indio al trabajo de la mina - principalmente de la plata, en el Amazonía fue el oro, quien produjo la misma suerte en los indios de Ouro Preto, esta vez por los colonos portugueses.

> "La fiebre del oro, que continúa imponiendo la muerte o la esclavitud a los indígenas de la Amazonía, no es nueva en Brasil; tampoco sus estragos." (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999, pág. 79)

Paralelo a este proceso, la falta de cimiento demográfico y el trabajo en la hacienda creó la necesidad de traer esclavos negros desde África hacia el Perú y a todo el continente. Pues así se podía explotar la vasta cantidad de riquezas que existía y que no podía ser explotada solo por los españoles y mestizos. "a los elementos y características de una sociedad feudal se mezclaron elementos y características de una sociedad esclavista." (Mariategui, 2005, pág. 15)

A raíz de esto, Mariátegui nos da dos afirmaciones importantes. La primera de ellas es que sin la explotación de los minerales en los Andes altiplánicos, el proceso de conquista hubiese sido mucho más incompleta. Y que al mismo tiempo estas fueron las bases históricas de la economía peruana. Pues entonces, a partir de esta economía colonial, que aún no termina, Mariátegui nos expone los lineamientos de una segunda etapa: "la etapa en que una economía feudal deviene, poco a poco, [en una] economía burguesa" (Mariategui, 2005, pág. 15). Pero esto sin dejar de ser una economía Colonial.

3.6.1 Modificación en la estructura social a partir de la llegada del Paradigma Occidental.

En esta segunda etapa de la economía colonial, el continente de América Latina comienza a conformarse, embrionariamente, a través de una burguesía que no podía seguir al mando de la colonia española. Era importante comenzar a comercializar las riquezas del continente hacia distintos países del mundo, principalmente hacia Europa, y así no depender de la corona española. Y fue precisamente, este interés económico, el que desató el proceso de independencia y la conformación de las repúblicas en Sudamérica.

> "Las ideas de la revolución francesa y la norteamericana, encontraron un clima favorable a su difusión en Sudamérica, a causa de que en Sudamérica existía ya aunque fuese embrionariamente, una burguesía que, a causa de sus necesidades e intereses económicos, podía y debía contagiarse del humor revolucionario de la burguesía europea […] El hecho intelectual y sentimental no fue anterior al hecho económico" (Mariategui, 2005, pág. 16).

Lo que sí se debe considerar en las obras de Galeano, es que este hecho no involucra una reivindicación de carácter indígena, es más, los indígenas comienzan a ser introducidos dentro de esta nueva estructura social que más adelante se llamará La República. La aparición de los actores sociales - que ya existían en la época prehispánica - el minero, el obrero y el campesino, se comenzarán a calificar.

3.6.2 El Capitalismo

Pues entonces, el paradigma individual se impone de una forma dominante sobre América Latina, y que principalmente se plasma - aunque no aparentemente, pero de una forma decisiva y profunda - en un sistema económico que Europa, principalmente Inglaterra, deseaba difundir hacia el mundo entero durante el Siglo XVII en adelante: "la independencia sudamericana se presenta decidida por las necesidades del desarrollo de la civilización occidental, o mejor dicho, capitalista." (Mariategui, 2005, pág. 16)

El Imperio Británico, comenzaba a asumir el papel de representante de este interés capitalista y se estaba formando. Pues Inglaterra es quien juega un papel importante en la independencia de Sudamérica.

> "España no podía abastecer abundantemente a sus colonias sino de eclesiásticos, doctores y nobles. Sus colonias sentían apetencia de cosas más prácticas y necesidad de instrumentos

> nuevos. Y en consecuencia, se volvían hacia Inglaterra, cuyos industriales y cuyos banqueros, colonizadores de nuevo tipo, querían a su turno enseñorearse en estos mercados, cumpliendo su función de agentes de un imperio que surgía como creación de una economía manufacturera y librecambista." (Mariategui, 2005, pág. 17)

Para Eduardo Galeano la llegada de este nuevo sistema económico, marca la fragmentación definitiva de América Latina - al separarse en Repúblicas fronterizas – y al mismo tiempo simboliza una derrota a la resistencia de este elemento indígena como una sola verdad en su relato, y su obra comienza a dividirse en la historia de diferentes micro relatos. Sin embargo, todas estas historias tienen un eje transversal: El Capitalismo.

> "Las Venas Abiertas de América Latina": "América Latina, región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo, mas tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se cumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. El modo de producción y la estructura de clases de cada lugar han sido sucesivamente determinados, desde fuera, por su incorporación al engranaje universal del capitalismo." (Mariategui, 2005, pág. 2)

4. Desarrollo: Método utilizado en el proceso de creación.

La obra fue estructurada en 5 secciones, las cuáles serán llamados "Episodios". Es de carácter instrumental con apoyo de voz dramatizada, como relator de los textos seleccionados de Eduardo Galeano. La totalidad de la Obra tiene una duración de no más de 30 minutos. Entre cada Episodio existen espacios de silencios para marcar el cambio de estos.

Los Episodios de la obra fueron estructurados a partir de Ejes Históricos, creando en ellos diferentes atmósferas, eligiendo texturas, ritmos y tonalidades apropiadas, que irán marcando el paso de un Episodio a otro. Desde los Nacimientos (GALEANO, EDUARDO. *Memoria del Fuego tomo I)* pasando así por la época de la Conquista, La Colonia, la llegada del siglo XX y la consagración del Capitalismo y finalmente las Dictaduras Militares.

La elección de los instrumentos no fue determinada según la época o lugar donde se desarrolle la historia, sino que se fueron adecuando según las necesidades del compositor.

4.1 Estructura del imaginario de la obra musical.

Para comprender mejor la construcción de nuestro imaginario de la obra musical fue necesario llevar a cabo un proceso de investigación a través de los textos de Eduardo Galeano. Este proceso nos introdujo en una Narración Histórica, que sirve para llevarlo posteriormente a cabo como una estructura en la construcción musical.

El relato histórico que nos expone Eduardo Galeano, nos posibilitó entender desde el punto de vista cronológico la evolución de un eje central en nuestra obra: el componente Indígena, por lo tanto fue importante delimitar cómo este eje central pudo ir reflejándose en nuestro correlato sonoro.

Se hizo necesario entonces, la construcción de una estructura histórica macro, a través de un cuadro, y que nos posibilitó imaginar la obra desde esta perspectiva cronológica, dándonos incluso pautas en la selección de los textos de Galeano de acuerdo a las necesidades de este cuadro.

Por otro lado, esta construcción - de la estructura que nos posibilitó imaginar la obra - nos permitió delimitar la forma en que episodio de la obra

fue abordado, generando incluso interrogantes que servirían para su construcción musical: ¿es necesaria la notación musical minuciosa y tradicional en algunas partes de la obra?, ¿dónde y cómo podemos ejercer la oralidad en el montaje de esta obra?, ¿cómo diseñar una partitura que nos posibilite aplicar la oralidad?; o incluso ¿qué elemento interdisciplinarios ocupamos en la obra?. Sin embargo, se hace importante mencionar que estas interrogantes sirvieron como posibilidades de creación más que dificultades que pudieron haber desviado el trabajo central de nuestra tesis. Por lo tanto no se pretendió buscar respuestas certeras y objetivas, sino que se entendieron dentro del proceso de creación musical.

Tabla 1: Estructura del Imaginario en base a obras de Eduardo Galeano

	EJES HISTÓRICOS / Selección Textos	Episodio I Período Prehispánico	Episodios II y III Conquista y Colonia	Episodios IV y V Independencia Capitalismo (Micro Relato)	
CREACION MUSICAL		Memoria de Fuego (I): "Los Nacimientos" "Primeras Voces"	Memoria del Fuego (I): "Los Nacimientos". "Las venas Abiertas de América Latina"	Memoria del Fuego (II) "Las caras y las máscaras" Memoria del Fuego (III): "El siglo del viento" "Las Venas Abiertas de América Latina."	Banderas de color Pájaros Prohibidos Pueblo encontrado
		"Potojsi" ↔		Haití ↔	

Fuente: Elaboración propia en base a las Obras seleccionadas de Eduardo Galeano ("Memoria del Fuego Tomo I, II y III" y "Las Venas Abiertas de América Latina"

4.2 Selección de textos de Eduardo Galeano

Cuando existió la claridad de cómo se iba a estructurar nuestra obra musical, a través del cuadro esquemático anteriormente expuesto, se pudo comenzar a seleccionar los textos de las obras de Eduardo Galeano y crear el correlato sonoro.

Los textos han sido seleccionados de acuerdo al imaginario que plantea la obra y al mismo tiempo son coherentes con el cuadro esquemático. Para esto se eligió la mirada de José Carlos Mariátegui como un complemento a la mirada de Eduardo Galeano. Y que principalmente nos ayudó a seleccionar los textos, ya que nos situó en los contextos históricos donde suceden, dando así un fundamento en la construcción del relato.

Es aquí donde podemos decir que la disciplina de la Investigación, se involucra en nuestra obra musical y nos aporta con argumentos históricos, antropológicos y sociológicos hacia el proceso creativo.

4.2.1 Método se selección de textos de Eduardo Galeano para la creación musical.

Esta mirada de Mariátegui como un sustento para la construcción y fundamentación de la obra, ayuda también a visualizar dos rasgos importantes a la hora de elegir los textos de Eduardo Galeano. El primero será *el enfoque* o la mirada en la forma de abordar estos textos. Acá se plantea la importancia que debe tener la narración en la obra. Y el segundo rasgo importante a la hora de seleccionar los textos, se refiere a *la interpretación*, que alude a la forma en que se dará connotación dentro de la obra, es decir, de qué manera se traduce el texto en un correlato sonoro, aludiendo no solo al contexto histórico, sino también al político y social de la época. Pero importante también, la selección de instrumentos, creación de motivos rítmicos y melódicos y diseño de texturas.

En base a estos dos rasgos que nos ayudarán a abordar los textos de Galeano para su posterior creación musical, se determinan los siguientes pasos a seguir.

a. Se eligen dos obras de Eduardo Galeano, que son “Las Venas Abiertas de América Latina”; y la trilogía “Memoria del Fuego” Tomos I – II – III.

b. Se designa el primer libro para enfocar a la obra, ya que son textos mas bien descriptivos, en donde el autor nos presenta un panorama global de cada eje que queremos abordar en nuestra obra. Y por lo tanto nos narra la importancia que tiene esta época en cada eje.

c. En cuanto a “Memoria del Fuego” se dirige hacia la interpretación, ya que el autor nos narra un hecho puntual dentro del contexto que se aborda la Historia, entregándonos relatos de personajes y situaciones concretas dentro de un contexto histórico que nos posibilitó pensar en la creación de situaciones más concretas en lo estrictamente música, como por ejemplo delimitar el tema central de cada Episodio, creación de motivos rítmicos y melódicos a partir de este tema central, seleccionar tonalidades, texturas, timbres, carácter, estructura formal y forma de notación para enlazar el texto con la música.

5. Proceso de creación.

El método de creación musical se basó principalmente en seguir la pauta dada por la tabla de la Estructura de nuestro imaginario. Se tomaron los diferentes ejes históricos y se comenzó a trabajar en la búsqueda de formas musicales adecuadas para cada texto seleccionado, vislumbrado sus motivos rítmicos y melódicos tonalidad, texturas y tempo. Para esto fue necesario centrarnos en el componente indígena, y comenzar a trazar los diferente hitos históricos, a través de los Episodios. El proceso de creación y análisis de partituras se mostrará en el siguiente capítulo de este trabajo de composición musical, mientras que en las siguientes páginas se mostrará el proceso de creación musical en base a apuntes o bosquejo de cada Episodio estructurado anteriormente en el imaginario.

5.2 EPISODIO I

Los Nacimientos (Período Pre - Hispánico)

- Galeano lo llama "Primeras voces" de los primeros Indígenas de Latinoamérica, en su libro "*Memoria del Fuego (I): Los Nacimientos".* Con este libro comienza su trilogía, en donde narra cómo la América precolombina se despliega a través de los mitos indígenas de fundación. Y por otra parte ocurre la Historia desde fines del siglo XV hasta el 1700.

- En este episodio fue importante dar pautas de creación que nos permitieron desarrollar, por un lado una estructura en base a los textos ya elegidos - quienes a su vez delimitaron el tiempo de duración del Episodio- y por otro lado nos dieron pautas para una búsqueda de los primeros sonidos precolombinos. Aunque esto último no nos obligaría a utilizar estrictamente instrumentos precolombinos pertenecientes a la música étnica propiamente tal, ni patrones puros de aquella época, sino mas bien, intentaría ser coherente al relato para así generar una propia interpretación de ellos respetando conceptos claves de la investigación realizada en esta época.

En base a lo anterior fue importante tomar en cuenta el concepto de *"Primeras voces"* como un elemento sonoro, y que a su vez nos llevó a lo más intuitivo del desarrollo del ritmo.

Por otra parte, lo que más nos preocupó de este Episodio, fue respetar el concepto de "oralidad" para así componer en base a patrones rítmicos y melódicos repetitivos. Para lograr lo anteriormente dicho se propuso una partitura que sólo nos mostró indicadores de elementos sonoros que imitan la Naturaleza (el viento, la lluvia, el agua, el fuego, etc.), hasta llegar a elementos más concretos como el desarrollo de diferentes patrones rítmicos, construyendo una textura poli rítmica que se van repitiendo con instrumentos de percusión (convencional o no convencional) con timbre definido y entonación indefinida, imitando a su vez con la voz estos patrones rítmicos y sonoros, llegando así a su parte final, que es la construcción de estos patrones sintetizados solo en voces.

- El relato fue parte fundamental de éste episodio, ya que nos introdujo en la obra. La selección de los textos del libro "Memoria del Fuego (I): Los Nacimientos" nos cuenta la construcción de América precolombina a través de micro-relatos; pequeños cuentos de la mitología de diversos

pueblos que habitaban en ese entonces. Para esto necesitamos sólo fragmentos de algunos cuentos seleccionados de este libro, para así construir un episodio que nos narre de esta "construcción de América precolombina en base a los mitos".

A su vez, el tiempo fue un factor determinante en esta intervención, ya que lo fueron marcando los fragmentos de cada texto seleccionado. Por lo tanto el texto fue estructurando nuestra "partitura", que sólo dio pautas de intervención sonora.

Por último, la utilización de la voz se entiende como un complemento sonoro y a su vez dramático en el episodio y durante la obra también. En este sentido fue importante contar en la construcción de la obra con una voz dramatizada, especializada en Artes Escénicas.

- Construcción de los Personajes y elementos en el Episodio: el indígena**,** el viento, el fuego, la lluvia, el sol, las estrellas, el día, la noche. (Cosmovisión). Este personaje principal - el indígena y su despertar con las "Primeras voces"- fue representado a través de un acorde en re menor con un teclado sintetizador. Lo importante es entender que el componente indígena es un motivo que va mutando en el transcurso del Episodio y de la Obra, y es en ese recorrido en donde se va construyendo un personaje más claro dentro de la propuesta musical.

5.3 EPISODIO II

"La Conquista"

Este segundo episodio comienza con silencio y oscuridad en el escenario, se proyecta una imagen en negro con letras blancas que dice, “LA CONQUISTA”, desaparece, y aparece "VIEJO NUEVO MUNDO", *seguido de 3 segundos aparece* "LA MAR OCEANA", *para finalizar con 3 segundos más apareciendo* "1492".

Comienza el correlato con elementos sonoros, imitando el mar, el viento, sonidos de aves y de barcos yendo hacia un lugar desconocido. Y en el transcurso de esta "imagen sonora", se comienza a relatar una historia de la época interpretada por una voz en off dramatizada:

> *"Están los aires dulces y suaves, como en la primavera de Sevilla, y parece la mar un río Guadalquivir, pero no bien sube la marea se marean y vomitan, apiñados en los castillos de proa, los hombres que surcan, en tres barquitos remendados, la mar incógnita. Mar sin marco. Hombres, gotitas al viento. ¿Y si no los amara la mar? Baja la noche sobre las carabelas. ¿Adónde los arrojará el viento? Salta a bordo un dorado, que venía persiguiendo a un pez volador, y se multiplica el pánico. No siente la marinería el sabroso aroma de la mar un poco picada, ni escucha la algarabía de las gaviotas y los alcatraces que vienen desde el poniente. En el horizonte, ¿empieza el abismo? En el horizonte, ¿se acaba la mar? Ojos afiebrados de marineros curtidos en mil viajes, ardientes ojos de presos arrancados de las cárceles andaluzas y embarcados a la fuerza: no ven los ojos esos reflejos anunciadores de oro y plata en la espuma de las olas, ni los pájaros de campo y río que vuelan sin cesar sobre las naves, ni los juncos verdes y las ramas forradas de caracoles que derivan atravesando los sargazos. Al fondo del abismo, ¿arde el infierno? ¿A qué fauces arrojarán los vientos alisios a estos hombrecitos? Ellos miran las estrellas, buscando a Dios, pero el cielo es tan inescrutable como esta mar jamás navegada. Escuchan que ruge la mar, la mare, madre mar, ronca*
>
> *voz que contesta al viento frases de condenación eterna, tambores del misterio resonando desde las profundidades: se persignan y quieren rezar y balbucean: «Esta noche nos caemos*

del mundo, esta noche nos caemos del mundo.» " (Galeno, Memoria del Fuego I. Los Nacimientos, 1985, pág. 46)

- Seguido de esto, con el mismo Correlato sonoro, otro actor nos narra el extracto de otra historia de la época y relacionada con la llegada de los españoles y El ENCUENTRO de estos dos mundos. (Paradigma Comunitario – Paradigma Individual u Occidental).
- Construcción de los personajes: indio, español, conquistadores.
- Palabras claves: El encuentro, curiosidad, etnocentrismo, asombro, miedo.

5.4 EPISODIO III

"La Colonia"

Este tercer episodio comienza con silencio y oscuridad en el escenario, se proyecta una imagen en negro con letras blancas que nos presenta al igual que la imagen anterior (II Episodio). La música acompaña con sonidos estremecedores, como truenos, espadas atravesando y matando a indios que gritan agonizantemente de dolor. Detrás y antes de toda esta "imagen sonora" se escuchará un cántico de tribus, que aún sobreviven al genocidio español. El efecto que se debe lograr es *"Hacer callar a los indios"* con la imagen sonora, para terminar repentinamente con un estruendo y un silencio largo.

- *"POTOJSI" (*GALEANO, EDUARDO. *Las Venas abiertas de América Latina. En PRIMERA PARTE: La pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra. Capítulos: "Esplendores del Potosí: el ciclo de la Plata" página 29. y "La Semana Santa de los Indios termina sin resurrección.)*
- Este episodio está formado, a su vez, en dos partes que son marcadas por un silencio moderado.
- La escena comienza en una mina del "Cerro Rico", Potosí, Bolivia. Para esto necesitamos una imagen sonora que simule el sonido de las minas y el trabajo de los mineros (esclavos) mientras se proyecta en imagen negra con letras blancas "BOLIVIA, CERRO RICO" y luego "POTOSI". Luego aparece el siguiente título "ESPLENDORES *DEL POTOSI: EL CICLO DE LA PLATA".*
- Inmediatamente después, entran 2 actores, que narrarán el capítulo dando entrada a la música en el siguiente párrafo: *"En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos, ofreció motivo a la tragedia y a la fiesta, derramó la sangre y el vino, encendió la codicia y desató el despilfarro y la aventura.* (Entra música y sigue el texto)*. La espada y la cruz marchaban juntas en la conquista y en el despojo colonial."*
- La primera parte termina cuando el texto lo requiera. Así se da comienzo al segundo capítulo "LA SEMANA SANTA DE LOS INDIOS TERMINA SIN RESURRECCIÓN" que no aparecerá proyectado, sino anunciado por uno de los actores. La imagen sigue proyectando fotografías

de mineros desde el comienzo del primer capítulo hasta el final del movimiento.

- Construcción de personajes: El Minero, Huaina Capac (como único indígena puro), Potosí, Cerro Rico, españoles, La Espada y la Cruz.
- Palabras claves: Colonia, Esclavitud, Desarrollo Europeo, tragedia, tristeza, melancolía, miseria, minería, plata.

5.5 EPISODIO IV

La Independencia

El cuarto episodio comienza con silencio absoluto y oscuridad. Luego de 10 segundos Comienza la música *"In Crescendo"* junto a una luz. Esta música debe ser de la época del Siglo XVII – XVIII. Muy europea, absolutamente occidental. Esta música - con instrumentos europeos, algunos andinos o latinoamericanos y modernos y con formas europeas - reflejará la llegada de esta "nueva burguesía" que nace en esta época. Y al mismo tiempo el avance que significa la conformación de estas nuevas "Repúblicas" sobre tierras americanas, y que conlleva hacia una difusa construcción de una nueva sociedad en América Latina. Por lo tanto los textos que se requieren de Galeano deben ser aquellos que hablen de este tema.

- Identificar rasgos propios de la cultura Occidental en América Latina del Siglo XVII y XVIII.
- Personajes: El Burgués, el hombre occidental (Inglaterra), campesino, obrero, minero.

5.6 Episodio V

El Capitalismo

Este episodio está conformado por una selección de cuentos cortos del libro “Memoria del Fuego” Tomo III.

- Serán micro relatos sobre historias que suceden en cada país y que no necesariamente tenga en común rasgos indígenas, sino que se irá proponiendo una búsqueda de rasgos reivindicativos del propio contexto de capitalismo. Por ejemplo, las dictaduras militares y la resistencia a ellas. Por lo tanto, en esta parte se tendrá una libertad de jugar con realidad y la ficción, sin tergiversar el relato del escritor.
- Habrán distintas formas de musicalizar. Una de ellas es el “Formato Canción”, con notación de clave americana y línea melódica de la voz con letra. La otra será improvisación instrumental y vocal. Y finalmente la aparición de instrumentos andinos o autóctonos, modernos (bajo fretless, guitarras eléctricas, batería, etc.) e instrumentos más clásicos (cello, viola, violín, contrabajo, flauta traversa, etc.).
- En base a esto, se construye el desenlace de la obra con un fragmento del libro “Las venas abiertas de América Latina” de Eduardo Galeano, para contextualizar y aglutinar estos pequeños cuentos, que parecen dispersos y que no tienen relación uno con otro, pero que tienen mucho que ver con la llegada del Capitalismo y a su vez la destrucción de la vida Socialista y Comunitaria.
- Personajes: militares, presos, Didaskó Pérez, Milay, obreros del salitre.
- Palabras claves: dictadura militar, guerra fría, comunidad, indígena.

6. Proceso de creación musical: Análisis de contenidos.

En este capítulo comprenderemos el análisis de 2 de los V Episodios, mostrando el diseño de las partituras y un análisis del proceso de construcción música para la Obra.

6.1 Construcción musical de la obra

Una vez realizado el bosquejo para la creación musical, se hizo necesario comenzar a reinterpretar esta pauta de trabajo a través de selección de ideas musicales para la obra.

Para esto fue importante visualizar los personajes, y hechos históricos enmarcados en cada eje o episodio de nuestro imaginario, y así comenzar a construir los primeros correlatos sonoros en nuestra obra, es decir, se comenzó a crear un boceto, que nos permitió definir motivos, tonalidades, tempo, duración, estructura y la forma en que será interpretada (oralidad o partitura) de cada uno de los Episodios, etc.

6.1.2 El motivo central y el “leitmotiv”

Pese a que en muchas disciplinas artísticas, estos dos conceptos se utilizan de la misma manera, en el plano de la composición musical existen diferencias necesarias de ser explicadas antes de abordar nuestro proceso de creación y posterior análisis. Por ejemplo, cuando hablamos dentro del contexto de una obra literaria o cinematográfica, la terminología de "leitmotiv" nos hace referencia al uso de un "Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra." (Real Academia Española, 2013). Es decir, estamos hablando de un motivo central que, en el caso de el análisis realizado en los textos de Eduardo Galeano, se repite durante los cinco episodios de nuestra obra. Esto, desde el punto de vista literario.

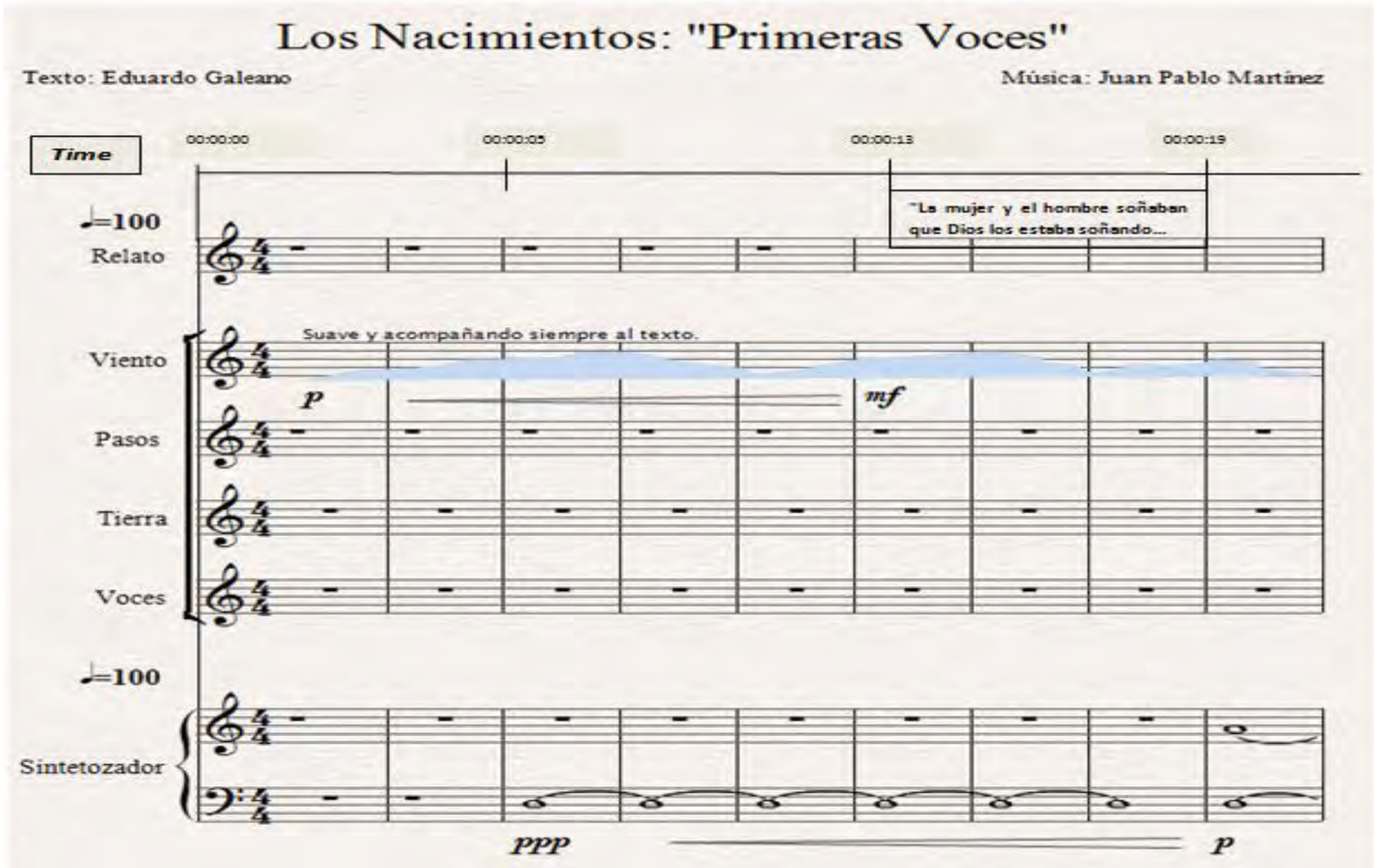
Sin embargo visto desde el punto de vista musical, nos referimos a "leitmotiv" cuando personificamos o representamos a un determinado personaje o situación, y que se manifiesta en determinados momentos de una obra musical a través de un motivo "como *elemento melódico* (unificador, por tanto, de una serie de sonidos y de un ritmo que confiere un carácter específico). Pero también puede presentarse, en forma de un determinado acorde, como *motivo armónico*. Y también puede aparecer como *motivo rítmico* ya sea melódico, armónico o rítmico." (Kühn, 1989, pág. 94)

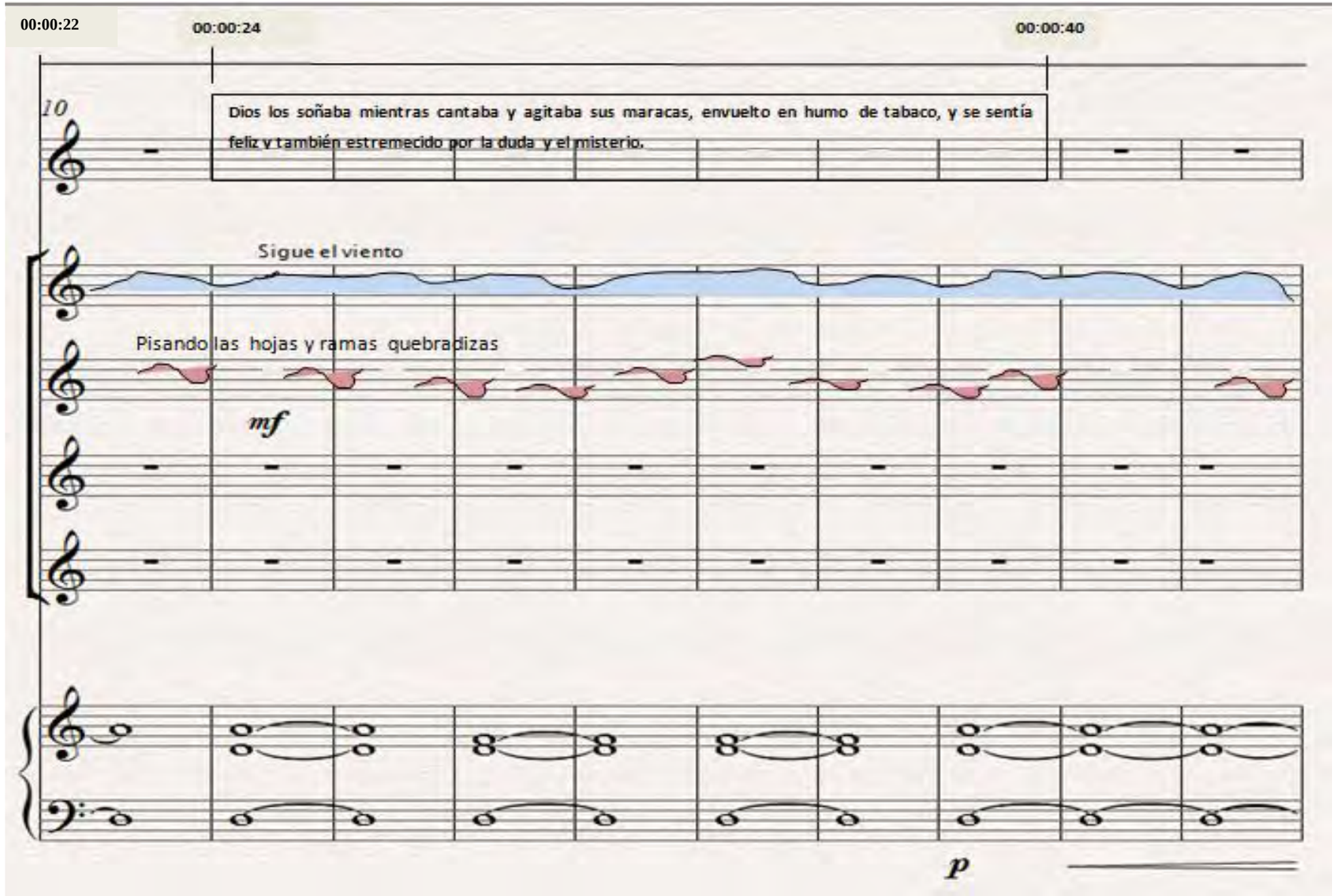
Por lo tanto, el "motivo central" de nuestra obra, se construye desde el punto de vista literario en los cinco episodios descritos en los capítulos anteriores, y por otro lado, dentro de cada episodio, se construyeron e identificaron a distintos personajes o situaciones trascendentes en el relato de Galeano y que son a su vez representados, desde el plano musical, por diferentes "leitmotiv".

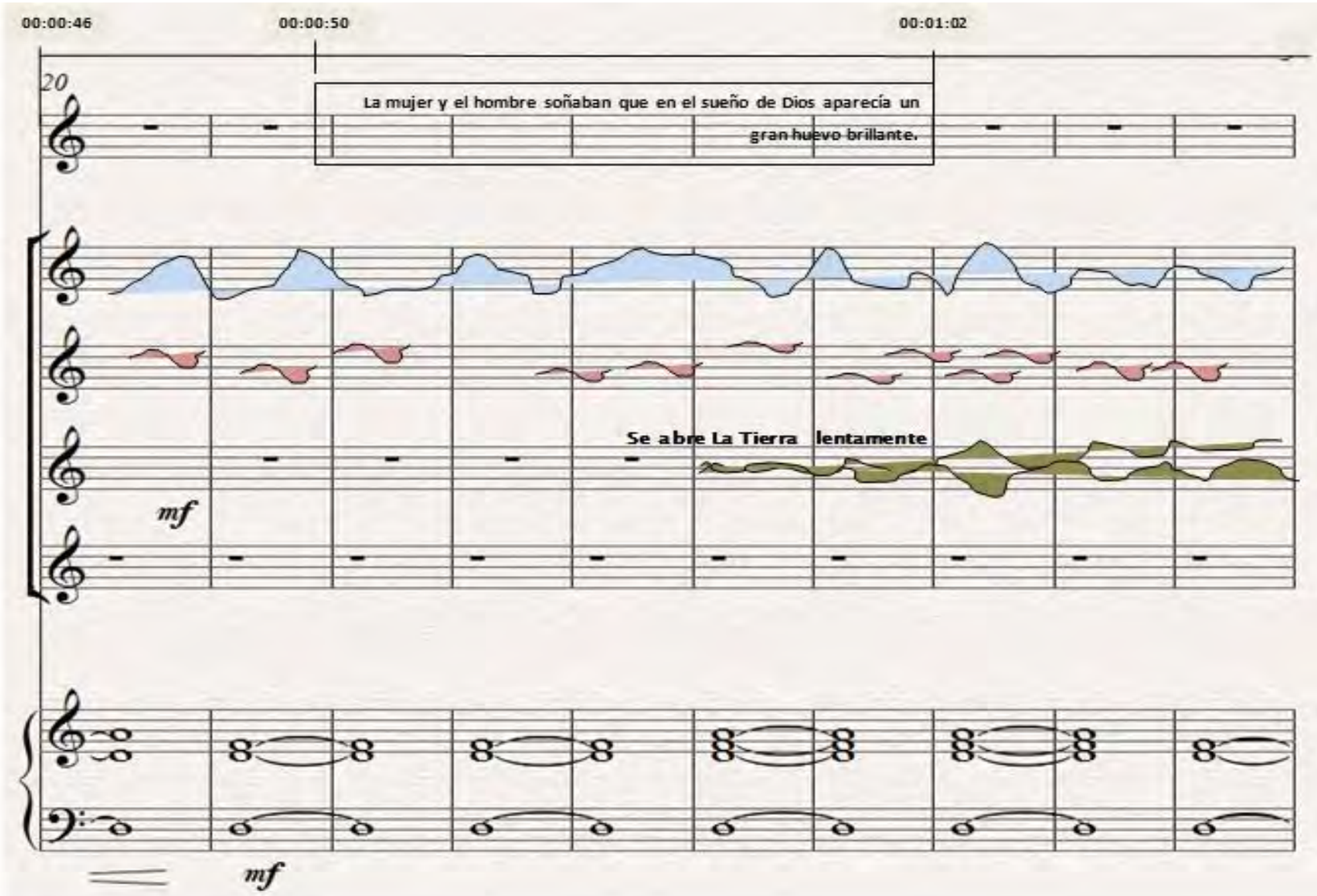
En el caso de nuestra obra, el *"motivo central"* será: *"Cómo el hombre, reflejado a través del elemento Indígena, se verá sometido a diversas situaciones, según su contexto Histórico, y se irá transformando a medida que el tiempo transcurra, sin perder su esencia"*.

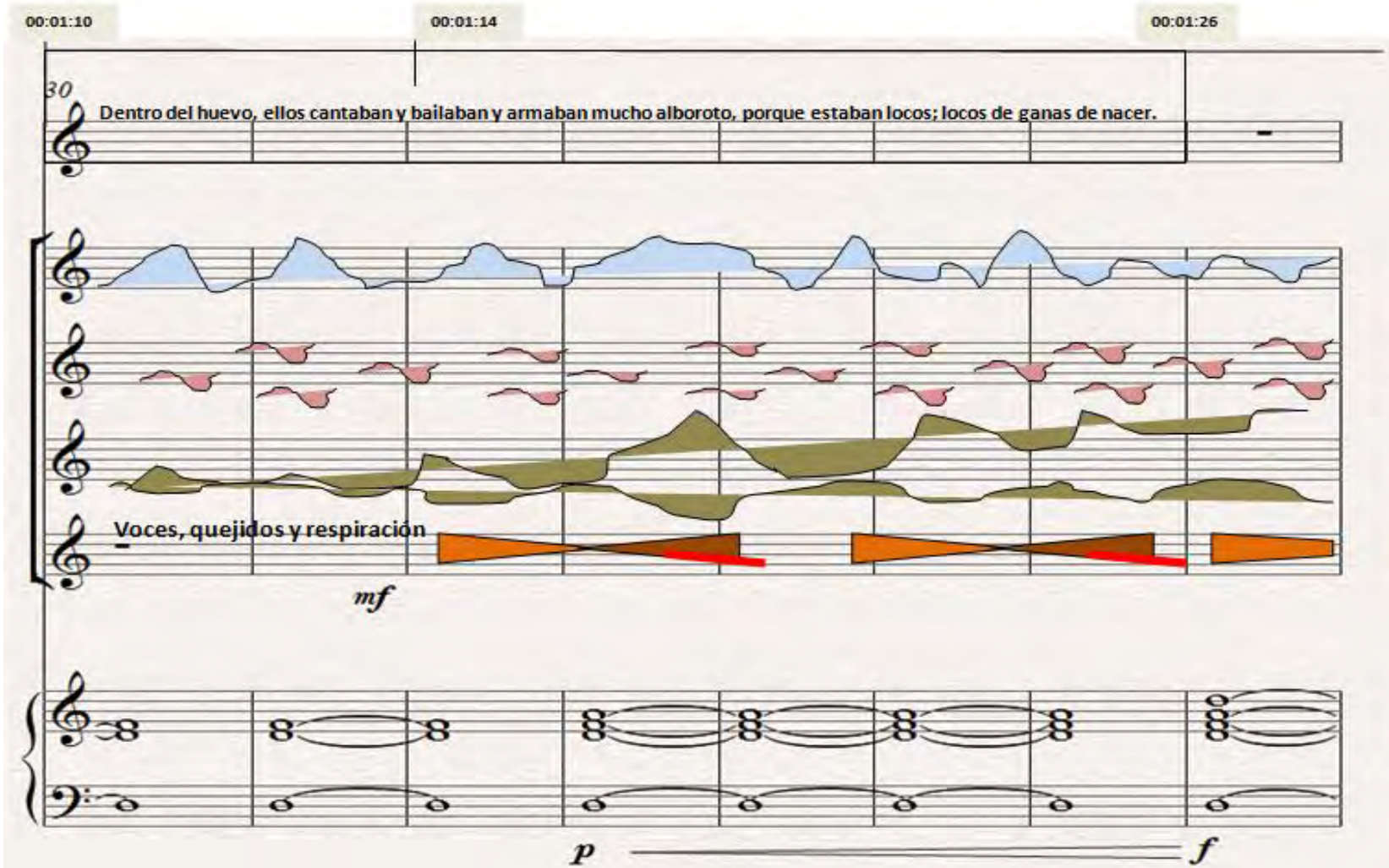
En base a lo anterior, presentaremos algunas partituras realizadas para nuestra obra, haciendo referencia de cómo se presenta este motivo central, identificando los leitmotiv y un análisis musical completo. . Pese a existir cinco episodios, en nuestra tesis mencionaremos algunos ejemplos necesarios para explicar el proceso creativo.

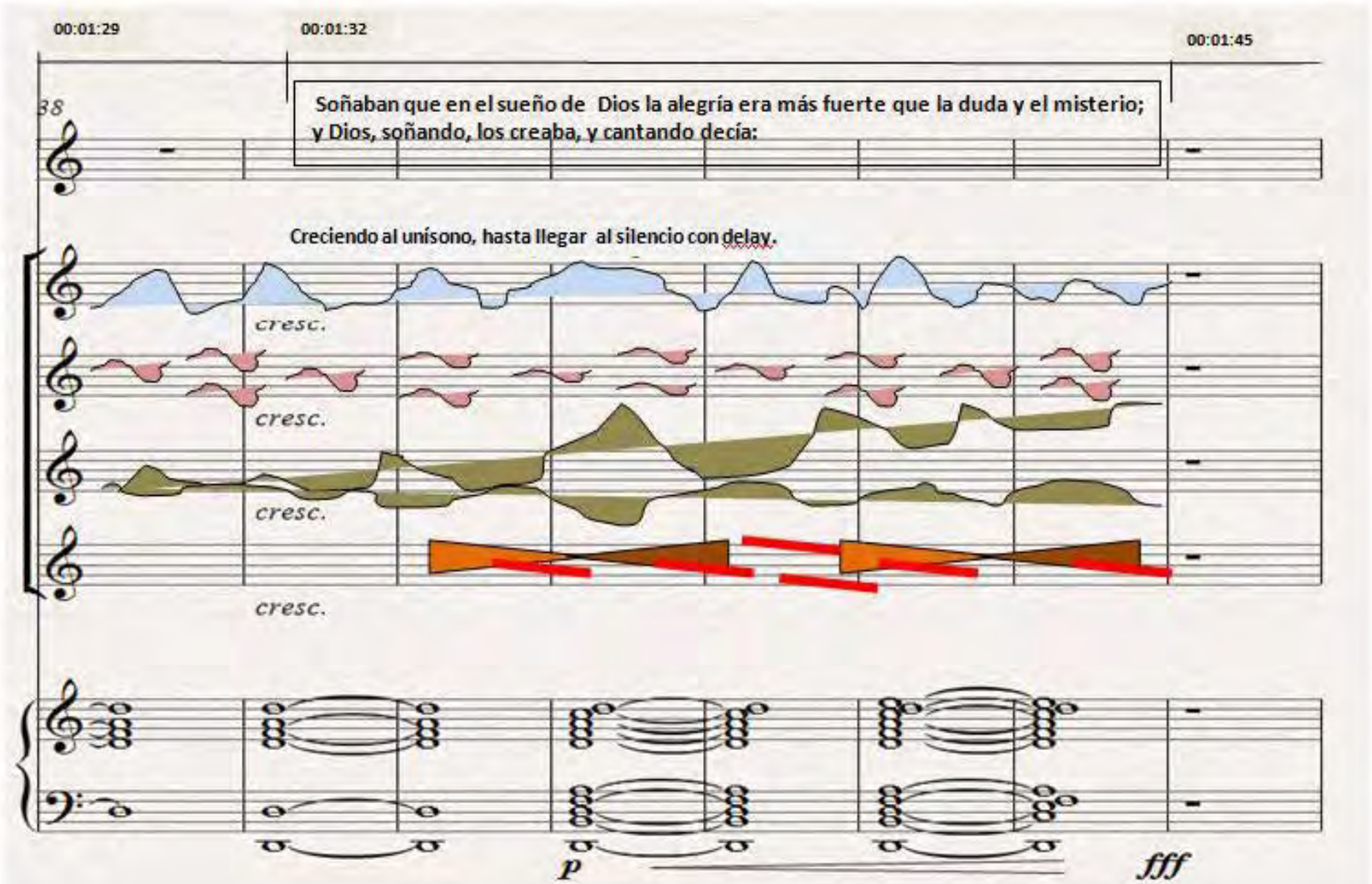
6.3 EPISODIO I: Los Nacimientos (Parte I): "Primeras Voces"

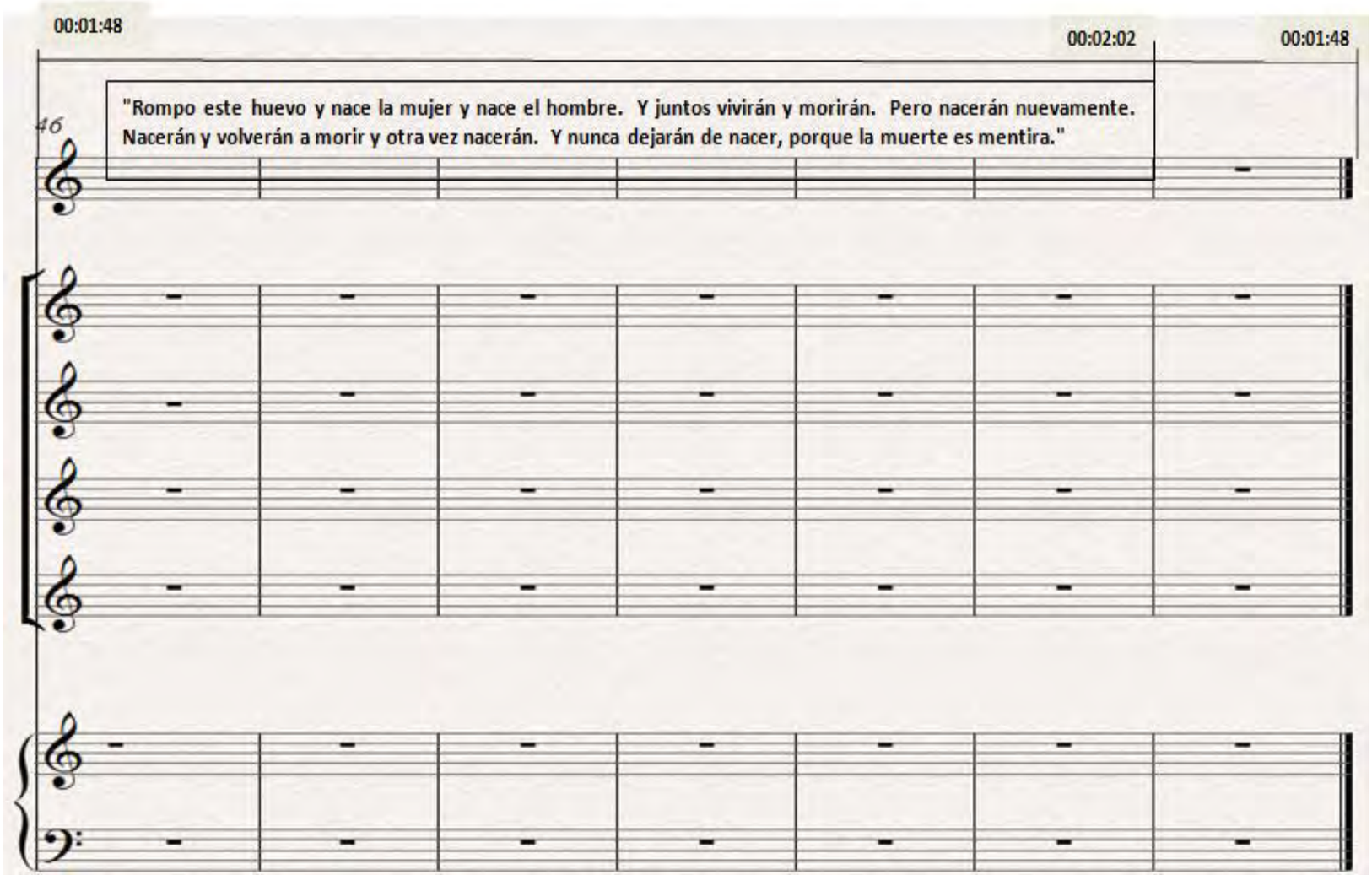



00:00:22
00:00:24
00:00:40
10
Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio.
Sigue el viento
Pisando las hojas y ramas quebradizas
mf
p


00:00:46
00:00:50
00:01:02
20
La mujer y el hombre soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante.
Se abre La Tierra lentamente
mf
mf


00:01:10
00:01:14
00:01:26
30
Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos; locos de ganas de nacer.
Voces, quejidos y respiración
mf
p
f


00:01:29
00:01:32
00:01:45
38
Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio;
y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía:
Creciendo al unísono, hasta llegar al silencio con delay.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
fff


00:01:48
00:02:02
00:01:48
46
"Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira."

6.3.1 Análisis de contenidos Episodio I "Los Nacimientos: Primeras Voces"

En este proceso fue importante tomar como motivo central la mirada de Eduardo Galeano sobre la narración de América precolombina desplegándose a través de los mitos indígenas de fundación, y por otro lado se toma como referente el concepto de "Nacimientos". Este motivo central se ve reflejado en la tonalidad elegida (Do Mayor), comenzando con un sintetizador, imitando el sonido de un órgano en una nota pedal en "re", y que luego va alternando distintas posibilidades en base al mismo grado elegido - II grado menor - (ver imagen 1).

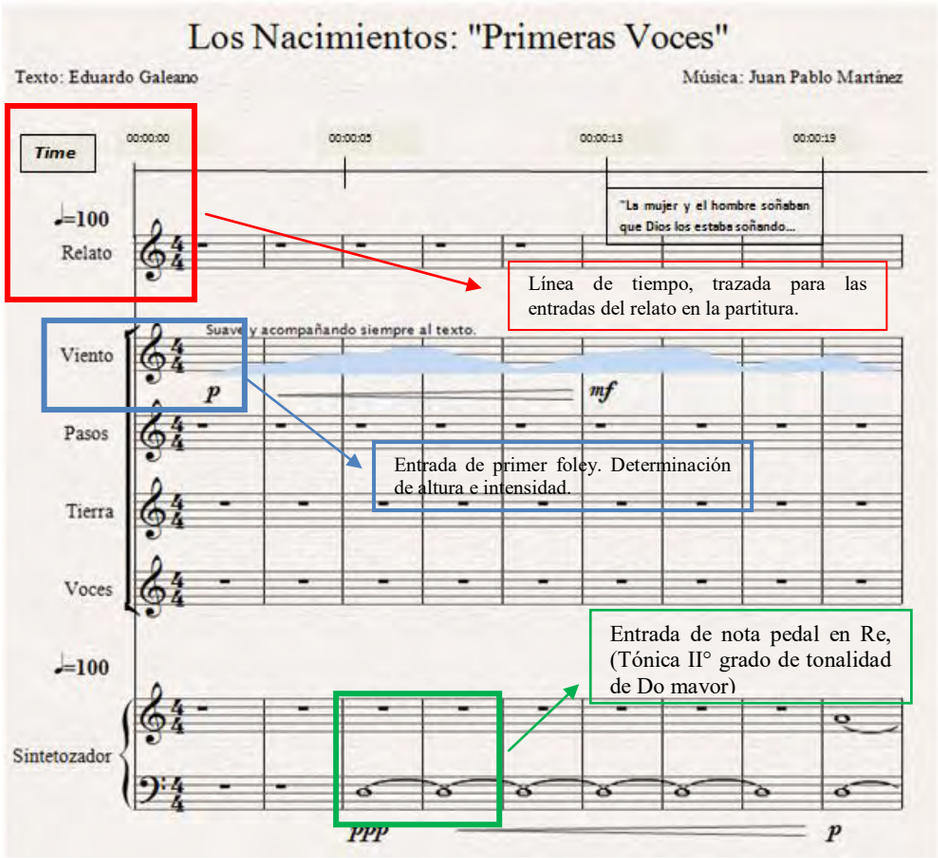
Por otro lado hay una reflexión en base a este concepto de "Nacimientos", y es que los mitos indígenas conciben la creación desde la naturaleza, es decir, antes de que el hombre tuviera conciencia de ser hombre, existía el mundo.

El viento, en ese sentido nos propone la "soledad" del mundo, deshabitado por el hombre, antes de que este naciera, y que se grafica en la partitura de color celeste, expresando aspectos de alturas (hacia arriba y hacia abajo) y de intensidad, a través de una dinámica convencional (ver imagen 1). Este tipo de notación contemporánea posibilita al intérprete una subjetividad en el imaginario de este foley, creando una imagen sonora propia, que se acerque a lo que sugiere el texto.

Por otro lado, el texto elegido para esta primera parte del Episodio I, determinó la velocidad del tempo (4/4 en Negra =100) los cambios de dinámica y el carácter en la ejecución de cada uno de los instrumentos y sonoridades propuestas para acompañar el relato (foley). Por lo tanto, el habla es considerado como un elemento sonoro trascendental, ya que permite determinar la estructura de la obra.

Otro factor determinante del relato fue cómo se trazó en tiempo real (segundos y minutos exactos) cada una de las entradas del texto en la música. Para esto se creó una partitura especial, en donde se incluye las indicaciones en tiempo real del texto (**"Time")**, en base a una línea del tiempo, y la indicación Negra=100, que nos permitió determinar, a su vez, las entradas de las sonoridades (foley) y el sintetizador. (ver imagen 1)

Imagen 1: Ejemplo de la presentación del tema central en Episodio I de la Obra "Abya Yala". Análisis de línea melódica del relato.

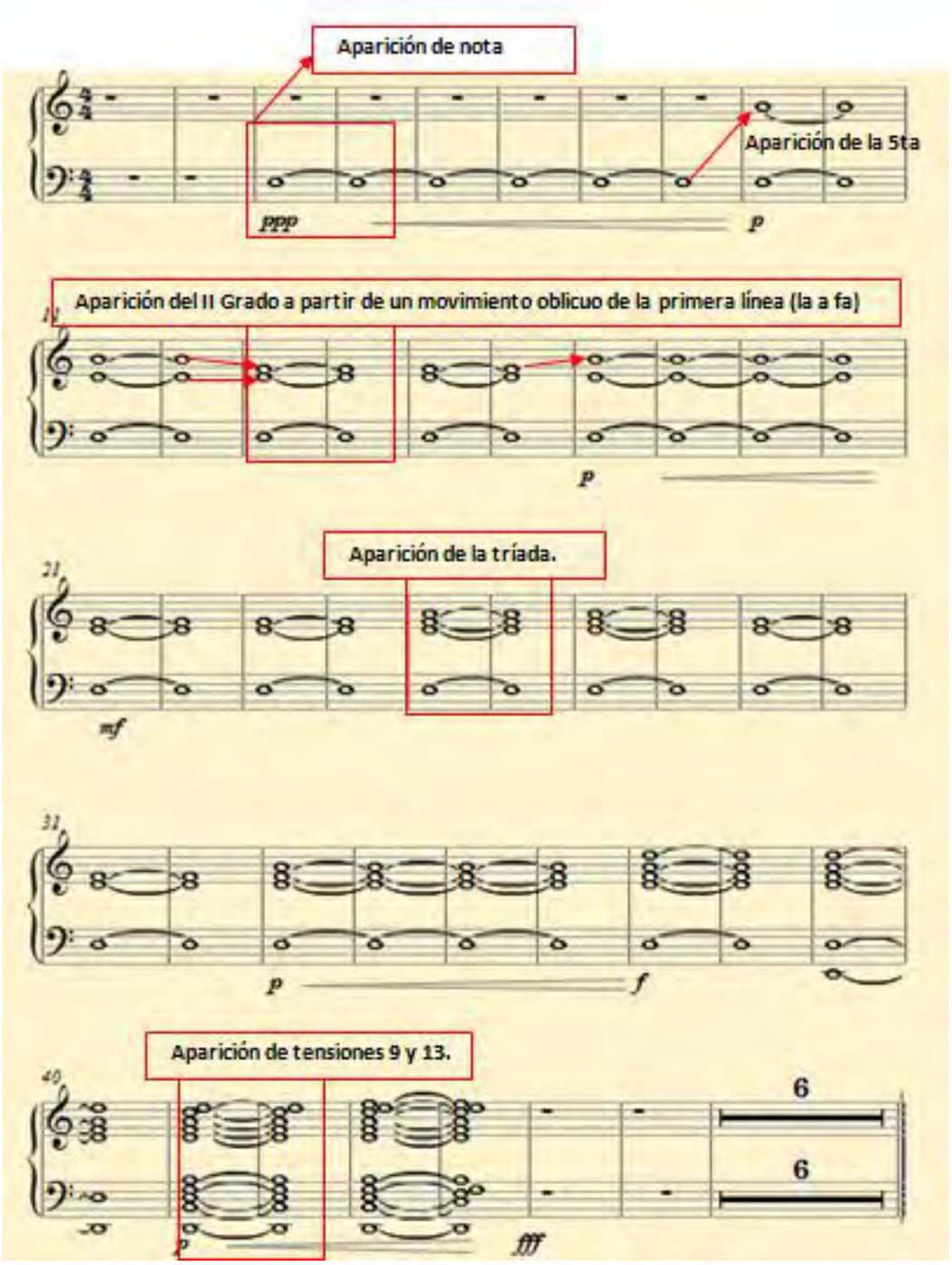


Fuente: Elaboración propia en base a partitura creada correspondiente a la Primera parte del Episodio I de Obra "Abya Yala" musicalización en base a textos de Eduardo Galeano.

Antes de hablar de texturas en esta primera parte del episodio I de nuestra obra, es importante mencionar la selección de instrumentos y sonoridades. Por un lado, se encuentra el análisis ya realizado del habla como un elemento sonoro incluido en la partitura a través de una línea de tiempo; y por otro lado se encuentra la notación tradicional de un sintetizador, imitando el sonido de un Órgano, quien aparece a través de una nota pedal en "re", para luego ir incluyendo paulatinamente su 3era menor ("fa"), 5ta ("la") para finalmente agregar sus tensiones, creando siempre una textura homofónica , ya que las diferentes notas que conforman el II Grado menor (rem) de la tonalidad de Do mayor, irán llevando a cabo movimientos oblicuos y simultáneos, con los mismos valores rítmicos hasta conformar la armonía. La importancia de mantener como nota pedal la Tónica de este acorde, radica

en el carácter repetitivo y aleatorio que proviene de los ritos indígenas. Por lo tanto tomamos un elemento de la música étnica como referente en nuestro Episodio I.

Imagen 2: Análisis de instrumento de Sintetizador, y sus movimientos a partir de un solo grado (II°) en Episodio I de la Obra "Abya Yala".



En términos generales, la partitura nos muestra de comienzo a fin una sonoridad que va in crescendo, desde la nota pedal en re, hasta construir un *"motivo armónico"* que nos habla Kühn, con el segundo grado de la tonalidad de Do mayor, hasta llegar a un piano crescendo a fortississimo (**p<fff)** en un segundo grado con tensiones de 9na y 13na, terminando con un silencio mientras se expone la parte final del texto de Galeano. En este sentido, el silencio cumple una función tan importante como el *crescendo* general del episodio, ya que lleva a un final de esta narración, pero el comienzo de una historia. El color que produce este efecto sonoro es oscuro, dramático y nos introduce a la obra completa. Es decir, anuncia, que algo trágico va a ocurrir.

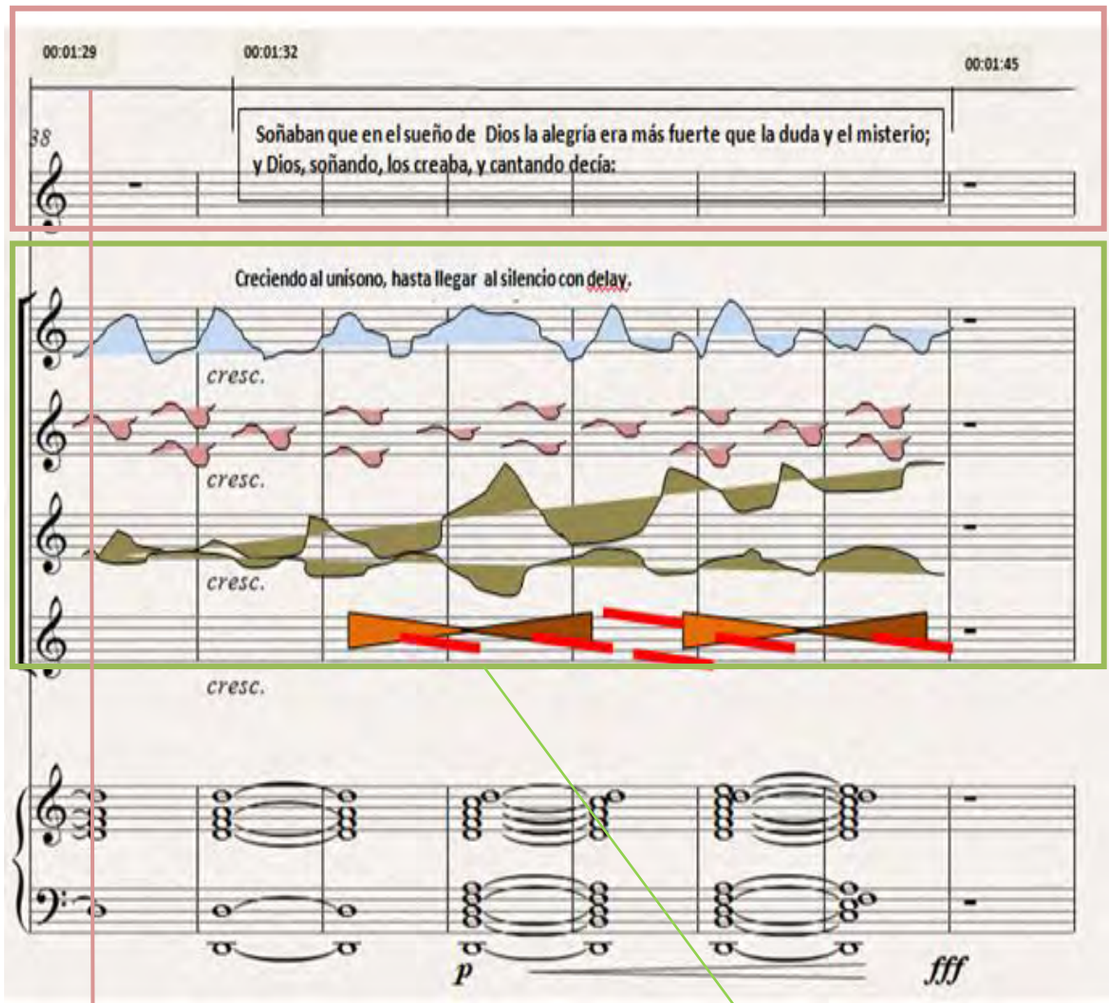
Mencionar también la importancia de la aparición de sonidos recreados - también conocidos como "Foley" - y puestos en una partitura en diferentes líneas melódicas, determinando el lugar exacto a partir de una línea del tiempo real, creando así atmósferas sonoras coherentes al relato. (ver imagen 3)

Estos sonidos, que se van introduciendo en el transcurso del Episodio, llevan a su vez expresiones como "suave, acompañando siempre el texto", en la línea melódica del viento; o por ejemplo "pisando las hojas y ramas quebradizas" en la línea melódica del foley de los "pasos".

Además estos sonidos están acompañados de diferentes dinámicas, generando así atmósferas sonoras, reflejadas a partir de una gráfica determinada, que definen la altura y el tiempo en el cuál debe ser ejecutado. (ver imagen 3)

Finalmente, la partitura da forma a una explicación al intérprete, a partir de la grafica, de cómo crear estos sonidos determinados - y a la hora ser montado, será una búsqueda muy personal y minuciosa por parte del Director y el interprete.

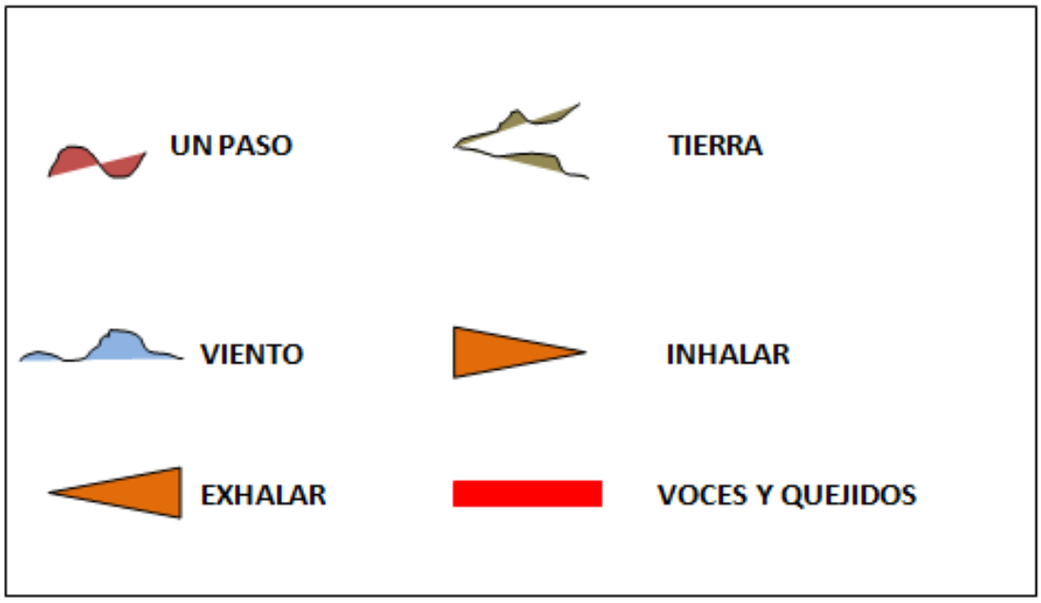
Imagen 3. Gráfica de foley: sonidos concebidos por el intérprete, en donde se indica el tiempo determinado, la altura y la intensidad en el Episodio I



El trazo de una línea del tiempo, determina en los tiempos exactos que deben ser ejecutados estos foley.

Aparición completa de la gráfica, para indicar los momentos exactos de la aparición de los foley.

Imagen 4. Simbología utilizada para la gráfica de los foley: sonidos concebidos por el intérprete, en donde se indica el tiempo determinado, la altura y la intensidad en el Episodio I



El trabajo de graficar cualquier sonoridad no convencional a la notación tradicional, son necesarios tanto para nuestra música, como también para otras partituras contemporáneas. Por un lado, está la necesidad de integrar técnicas y sonidos de nuestro imaginario cotidiano; y por otro lado está la necesidad de dar al intérprete una exactitud en el tiempo y la altura. Sin embargo, se consideró necesario crear una simbología, que va adjunta a la partitura, para dar claridad a la ejecución. (ver imágen 4)

6.4 EPISODIO III: "POTOJSI"

6
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
mf
mf
pp

12
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
mf

18
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
mf

23
rit.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
f
rit.

28
Largo
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
Pizzicato
pp
Largo
pp

35
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
pp
pp

43
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
pp

51
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
pp
pp

59
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
mf

66
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
pp
mf

71
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vc.
E. Bass
mf

6.4.1 Análisis de contenidos Episodio III "La Colonia: Potojsi"

El segundo episodio a analizar, fue la pieza titulada *"POTOJSI"*, correspondiente al Episodio III, que se recoge a partir de la obra "Las Abiertas de América Latina" de Eduardo Galeano y nos narra la historia sobre los mineros de “Cerro Rico” en la ciudad de Potosí, Bolivia. Una de las minas de plata más antiguas e importantes en su momento de auge, y que sigue funcionando hasta nuestros días desde que fue fundada por el Imperio Incaico antes de la llegada de los españoles.

Desde el punto de vista literario, el motivo central de este episodio posesiona en primer lugar a la mina como un testigo clave en la transformación radical, a través de la muerte y sometimiento del Indígena; y en segundo lugar, cómo el Indígena se ve enfrentado a la subordinación (esclavitud) que imponen los españoles a través de la Conquista, expropiándolos de sus recursos naturales, que a su vez era su fuente de riqueza espiritual, con fines de trabajo colectivo. En palabras de Galeano *“Los indios han padecido y padecen la maldición de su propia riqueza"* (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999).

Por lo tanto, y a diferencia del episodio I, el Indígena se ve sometido a un contexto histórico adverso, en donde hay un choque de paradigmas que va poniendo en peligro la vida comunitaria de los Indígenas de fundación. Es decir, el Paradigma Occidental se impone sobre el Paradigma Comunitario.

El episodio III, es una obra Instrumental, narrada por un actor - quién relata los textos seleccionados - , 4 Guitarras eléctricas, un Violoncelo, y un Bajo eléctrico. Al igual que el episodio I, se eligen instrumentos contemporáneos con una estructura convencional (guitarras eléctricas y bajo), pero que se mezclan a la vez con instrumentos clásicos como el Violoncello, y toman elementos propios de la mixtura entre la música clásica (notación tradicional) con sonidos folklóricos (ritmos y melodías que se van repitiendo a través de notas pedal u ostinatos), pero con instrumentos eléctricos, pudiendo entrar en la búsqueda de nuevas sonoridades timbrísticas.

Se basa en un correlato sonoro, una música acompañante que se divide en dos partes, correspondientes a dos textos del escritor Uruguayo Eduardo Galeano en su libro titulado “Las venas abiertas de América Latina”. Es decir, los dos textos estructuran al episodio de nuestra obra en dos movimientos. El primero de ellos se basa en "Los esplendores del Potosí: El Ciclo de la Plata". Mientras que el segundo se basa en "La pascua de los Indios, termina sin resurrección".

Estos textos, a diferencia del Episodio I analizado anteriormente, no se encuentran incluidos en la partitura debido a su extensión. Pues se trata de una elaboración más compleja de la composición musical en donde se propone trabajar el relato y la música por separados, para luego ser montado desde una propuesta escénica, que no se tratará en este trabajo de análisis.

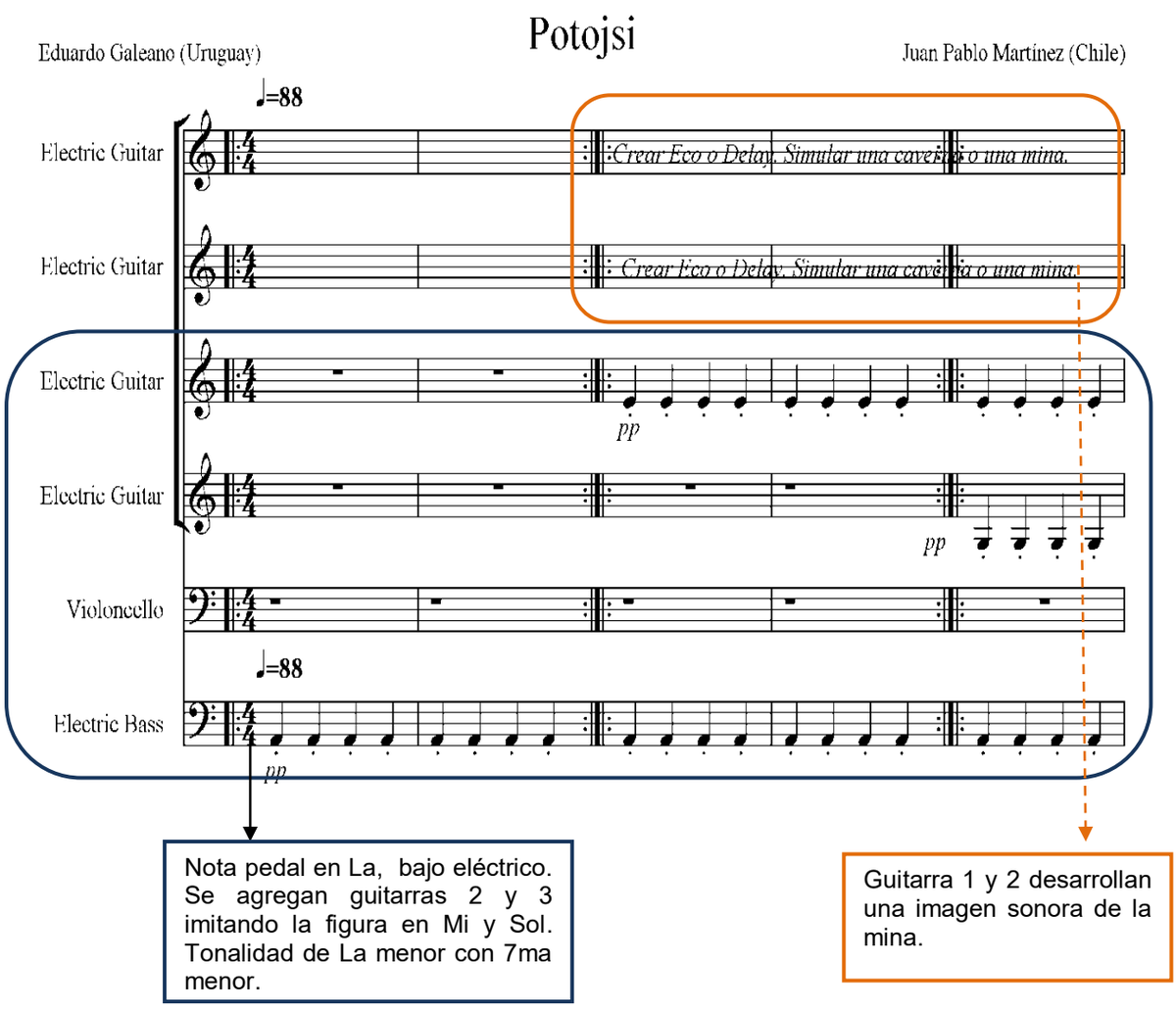
Primer Movimiento. "Los Esplendores del Potosí: el ciclo de la plata"

Este primer movimiento se expone en la tonalidad de La menor con indicador de compás en 4/4 a una velocidad tempo en *"Negra=88"*.

Comienza con una nota pedal en "La" con el bajo eléctrico de principio a fin. Mientras que en los primeros seis compases la tercera y cuarta guitarra imitan la figura del bajo, pero en Mi y en Sol, provocando una armonía, que difusamente - ya que no se presenta aún su tercera hasta la entrada del Violoncelo - nos sitúa en una tonalidad de La menor.

Por otro lado, la guitarra uno y dos imitan el sonido de una mina generando así una imagen sonora de lo que se vive diariamente dentro de la mina. Esta imagen sonora se crea en base a la indicación "Crear eco o delay. Simular una caverna o una mina" y es de carácter libre en su creación, es decir, dependerá de la búsqueda del intérprete y el Director de esta obra.

Imagen 3: Análisis armónico bajo, guitarras 2 y 3; Imagen sonora guitarras 1 y 2; indicadores de compás y velocidad.



Como se explicó anteriormente, el bajo cumple una función de nota pedal de principio a fin. Mientras que las guitarra cumplen una función de carácter monódica, es decir, generan solamente melodías en un ámbito interválico determinado, y sólo van cambiando la forma de sus movimientos en el transcurso del episodio, pudiendo diferenciarlas en 2 tipos:

El primero de ellos corresponde a la construcción de melodías con movimientos en saltos de 3era y 4ta en un ámbito de 5ta justa. Estos motivos se van repitiendo y alternando en las cuatro guitarras de manera ascendente (Antecedente) y descendente (Consecuente). Sin embargo la primera aparición de este motivo es de manera ascendente, y también se interpreta como un Leitmotiv de un personaje llamado Huayna Capac en el texto que se va narrando (Esplendores del Potosí: el ciclo de la Plata). (ver imagen 4). A su vez, esta melodía en saltos de 3eras y 4tas en un ámbito de 5ta justa, nos ratifica la tonalidad de La menor en la cual se compuso la primera parte de este episodio, ya que los ámbitos que ocupan es entre las notas La y Mi. Y por tanto se determina como un elemento constitutivo de este Episodio.

Imagen 4: Presentación de Leit Motiv Huaina Capac. Partitura Episodio III "Potojsi", primer Movimiento.

El segundo movimiento melódico que utilizan, especialmente las guitarras tres y cuatro, corresponde a un movimiento gradual descendente en base al mismo ámbito interválico de 5ta justa, esto último es un elemento constitutivo importante en la construcción de este Episodio. Uno de estos movimientos graduales, desciende desde la nota Mi a La (Antecedente), siguiendo con otra melodía desde La a Re (Consecuente). Junto con esto, las guitarras dos y tres siguen repitiendo el motivo melódico en saltos de tercera, generando así que las cuatro guitarras generen movimientos que se contrastan y que a su vez tienen como resultado la utilización de Texturas Homofónicas (guitarras dos y tres) y de Contrapunto Imitativo (guitarras tres y cuatro). (Imagen 5).

Por otro lado, la función del cello desde su aparición hasta el final del primer movimiento, es en primer lugar situarnos siempre en una misma tonalidad (La menor); y en segundo lugar acompañar la función del bajo pedal, pero esta vez con un ostinato de dos notas largas (Do y La) cumpliendo la función de 3era menor y Tónica en del I grado. (ver imagen 5).

La elección de motivos rítmicos y melódicos repetitivos en las guitarras, notas pedales en el bajo, ostinato en el Violoncelo y la utilización de sólo un eje tonal durante todo el primer movimiento de este episodio se debe a la búsqueda inconsciente de una imitación sobre el "Folklore al estado puro" que se utilizaban con fines religiosos según Alejo Carpentier. Es decir, no hay una búsqueda estética, ni virtuosismo con el contrapunto imitativo y los demás recursos utilizados, sino un acercamiento hacia "los factores de *insistencia*, de *repetición*, de interminable *vuelta sobre lo mismo,* de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora" (Carpentier, 1997, pág. 12).

Y es que es importante no olvidar también, que este "efecto hipnótico" de la música creada en el movimiento de nuestra obra, tiene el objetivo principal de acompañar, a través de la música el relato de Eduardo Galeano. Y por tanto se nos presenta como un segundo elemento constitutivo de este Episodio.

Imagen 5: Elementos constitutivos sobre el primer movimiento, Episodio III POTOJSI.

En relación a los textos seleccionados para ambos movimientos, estos se adaptaron a la duración de la Obra, la cual fue pensada para ser leída por un actor y sin que esta adaptación pierda coherencia ni cambie el sentido de lo que Eduardo Galeano plantea. A continuación se presenta el texto del primer movimiento del Motivo III editado, con las indicaciones necesaria, para que el interprete proponga desde su disciplina el ritmo y la intensidad.

Esplendores Del Potosí: EL CICLO DE LA PLATA

[Comienzan a sonar las guitarras imitando una mina. Luego que las guitarras construyan esta imagen sonora, se debe comenzar con la Narración]

Indicaciones explícitas sobre el rol que debe cumplir la voz dramatizada en la Narración

"Dicen que hasta las herraduras de los caballos eran de plata en la época del auge de la ciudad de Potosí. De plata eran los altares de las iglesias y las alas de los querubines en las procesiones: en 1658, para la celebración del Corpus Christi, las calles de la ciudad fueron desempedradas, desde la matriz hasta la iglesia de Recoletos, y totalmente cubiertas con barras de plata. En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos, ofreció motivo a la tragedia y a la fiesta, derramó la sangre y el vino, encendió la codicia y desató el despilfarro y la aventura. *[Entra música]*. **~~La espada y la cruz marchaban juntas en la conquista y en~~ el despojo colonial.** Para arrancar la plata de América, se dieron cita en Potosí los capitanes y los ascetas, los caballeros de lidia y los apóstoles, los soldados y los frailes. Convertidas en piñas y lingotes, las vísceras del cerro rico alimentaron sustancialmente el desarrollo de Europa(…)

Entra bajo pedal.

(…) La historia de Potosí no había nacido con los españoles. Tiempo antes de la conquista, el inca Huayna Cápac **[entrar junto al *Leit Motiv]*** había oído hablar a sus vasallos del Sumaj Orcko, el cerro hermoso, y por fin pudo verlo cuando se hizo llevar, enfermo, a las termas de Tarapaya. Desde las chozas pajizas del pueblo de Cantumarca, los ojos del inca contemplaron por primera vez aquel cono perfecto que se alzaba, orgulloso, por entre las altas cumbres de las serranías. Quedó estupefacto. Las infinitas tonalidades rojizas, la forma esbelta y el tamaño gigantesco del cerro siguieron siendo motivo de admiración y asombro en los tiempos siguientes. Pero el inca había sospechado que en sus entrañas debía albergar piedras preciosas y ricos metales, y había querido sumar nuevos adornos al Templo del Sol en el Cuzco. El oro y la plata que los incas arrancaban de las minas de Colque Porco y Andacaba no salían de los límites del reino: no servían para comerciar sino para adorar a los dioses. No bien los mineros indígenas clavaron sus pedernales en los filones de plata del cerro hermoso, una voz cavernosa los derribó. Era una voz fuerte como el trueno, que salía de las profundidades de aquellas breñas y decía, en quechua: «No es para ustedes; Dios reserva estas riquezas para los que vienen de más allá». Los indios huyeron despavoridos y el inca abandonó el cerro. Antes, le cambió el nombre. El cerro pasó a llamarse Potojsi, que significa: «Truena, revienta, hace explosión».

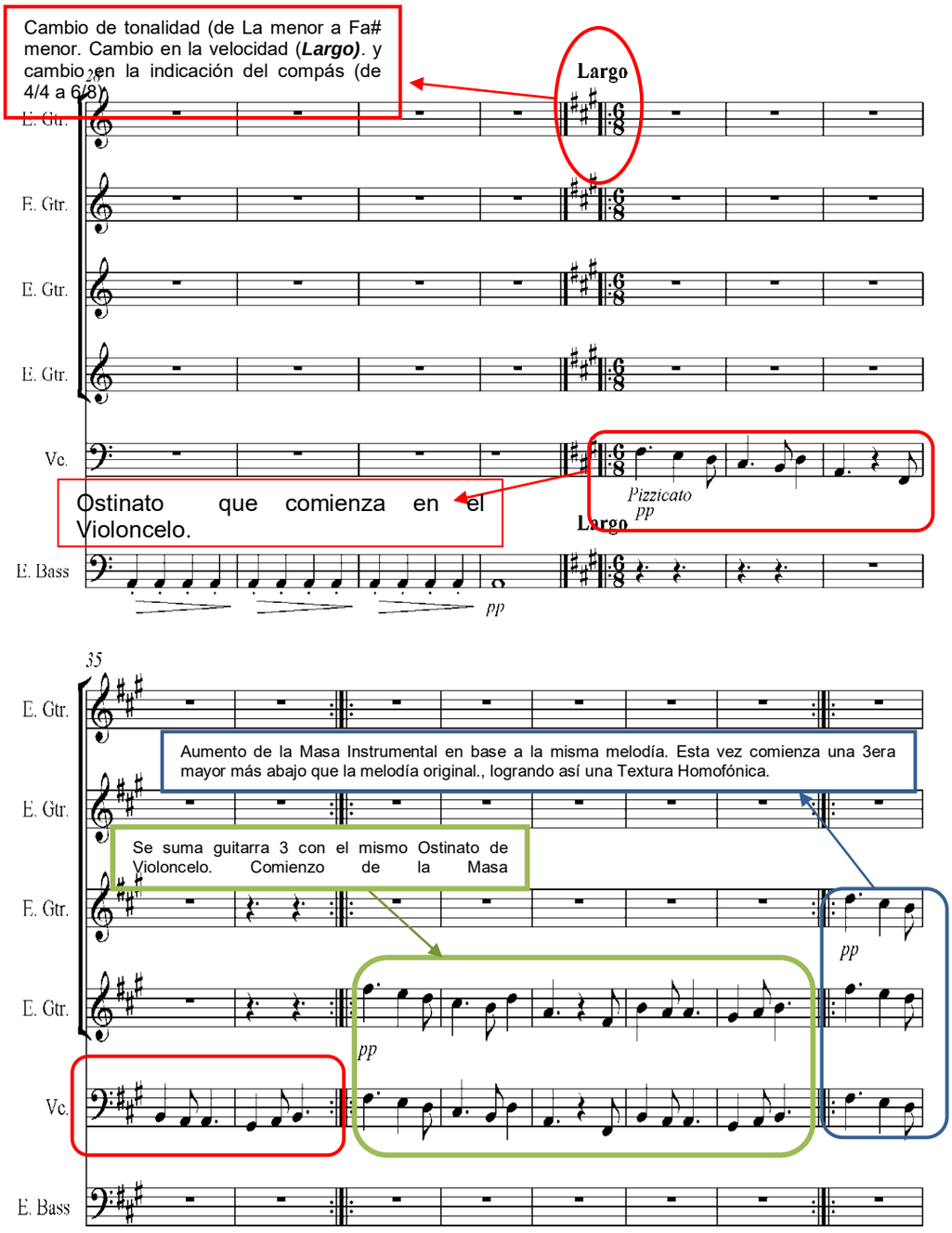
«Los que vienen de más allá» no demoraron mucho en aparecer(…) La fogata alumbró una hebra blanca y brillante. Era plata pura. Se desencadenó la avalancha española." (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1999)

Segundo Movimiento: "La Semana Santa de los indios termina sin resurrección"

Para contrastar el primer movimiento del segundo se utilizan dos elementos importantes. Por un lado el cambio de tonalidad - de La menor a Fa# menor-, y por otro lado el cambio de indicador de compás y tempo - de 4/4 en negra = 88, cambia a 6/8 con un "***Largo*"** - . Estos dos elementos nos posibilita adentrarnos aún más en una narración trágica y realista. del relato, tanto musical como literario.

Otro elemento constitutivo de este movimiento, es la aparición de una melodía insistente, que va creciendo gradualmente cada vez que se repite. Comienza el Violoncelo como primer instrumento, que con *pizzicato* nos presenta esta melodía determinada, originando así el ostinato. Después de una segunda repetición, se agrega el mismo ostinato en la guitarra 4 al unísono, para luego seguir con la guitarra 3 en una Textura Homofónica, comenzando en una 3era mayor descendente de la primera melodía del Violoncello y guitarra 4. Esto va generando de manera gradual una construcción de "Masa Instrumental" a partir de la acumulación de esta melodía en ostinato sumando cada vez más instrumentos. (Ver imagen 6) .

Imagen 6: Cambio de tonalidad y carácter de Movimiento I a Movimiento II. "Potojsi". Construcción en Masa Instrumental a partir de un Ostinato.



Fuente: Elaboración propia. Partitura creada correspondiente al segundo movimiento del Episodio III de Obra "Abya Yala".

6.5 Influencias y ejemplos de referentes en la composición de "Abya Yala"

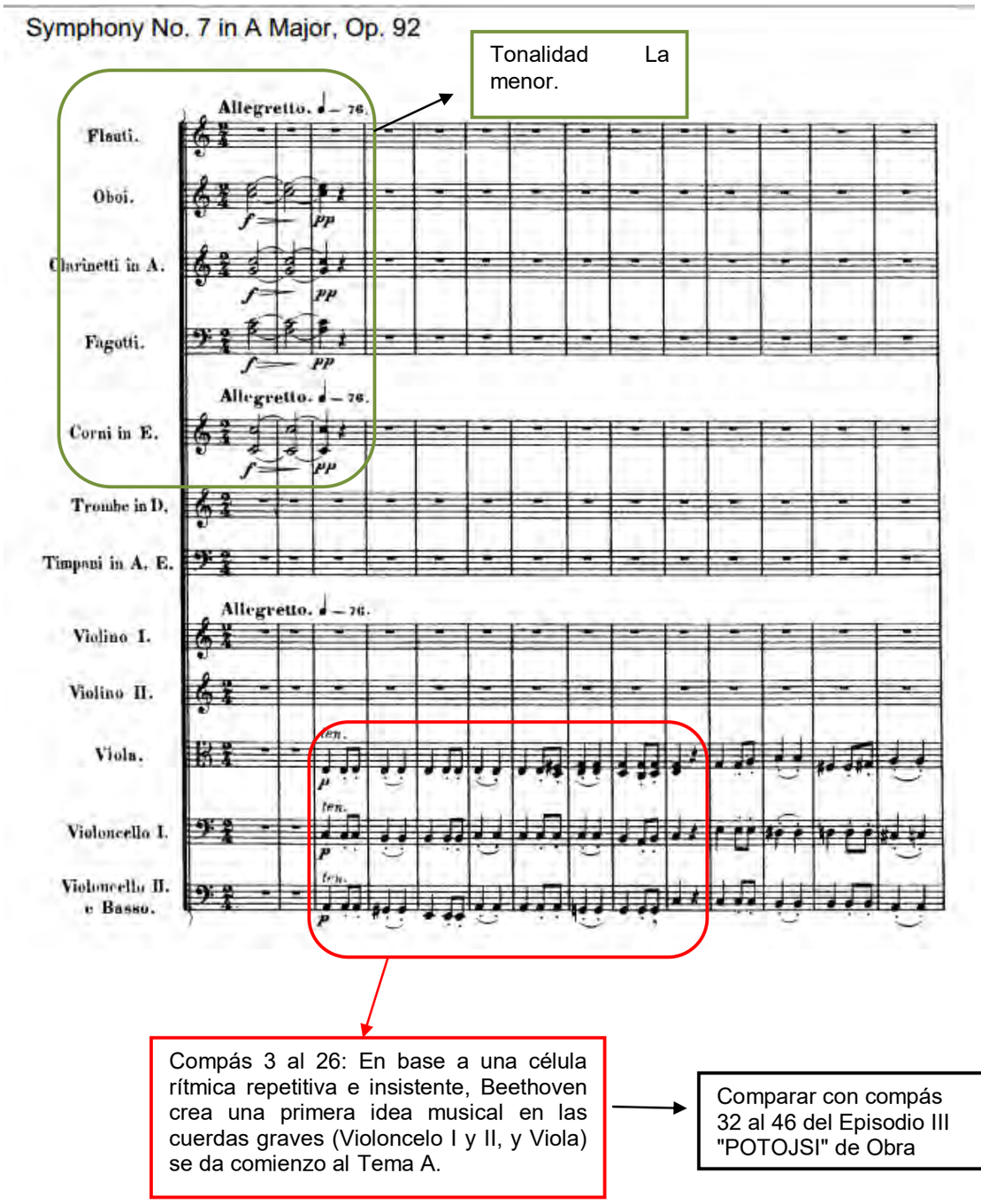
6.5.1 Beethoven

En el segundo movimiento del Episodio III de nuestra obra , se utiliza un recurso compositivo, que tiene semejanza con la composición del 2° movimiento "Alegretto" de la Sinfonía n° 7 en La mayor, Op. 92 de Beethoven. En base a una célula rítmica, que comienza en el tercer compás en las cuerdas graves (Violoncelo I y II, y Viola) se da comienzo al Tema A.

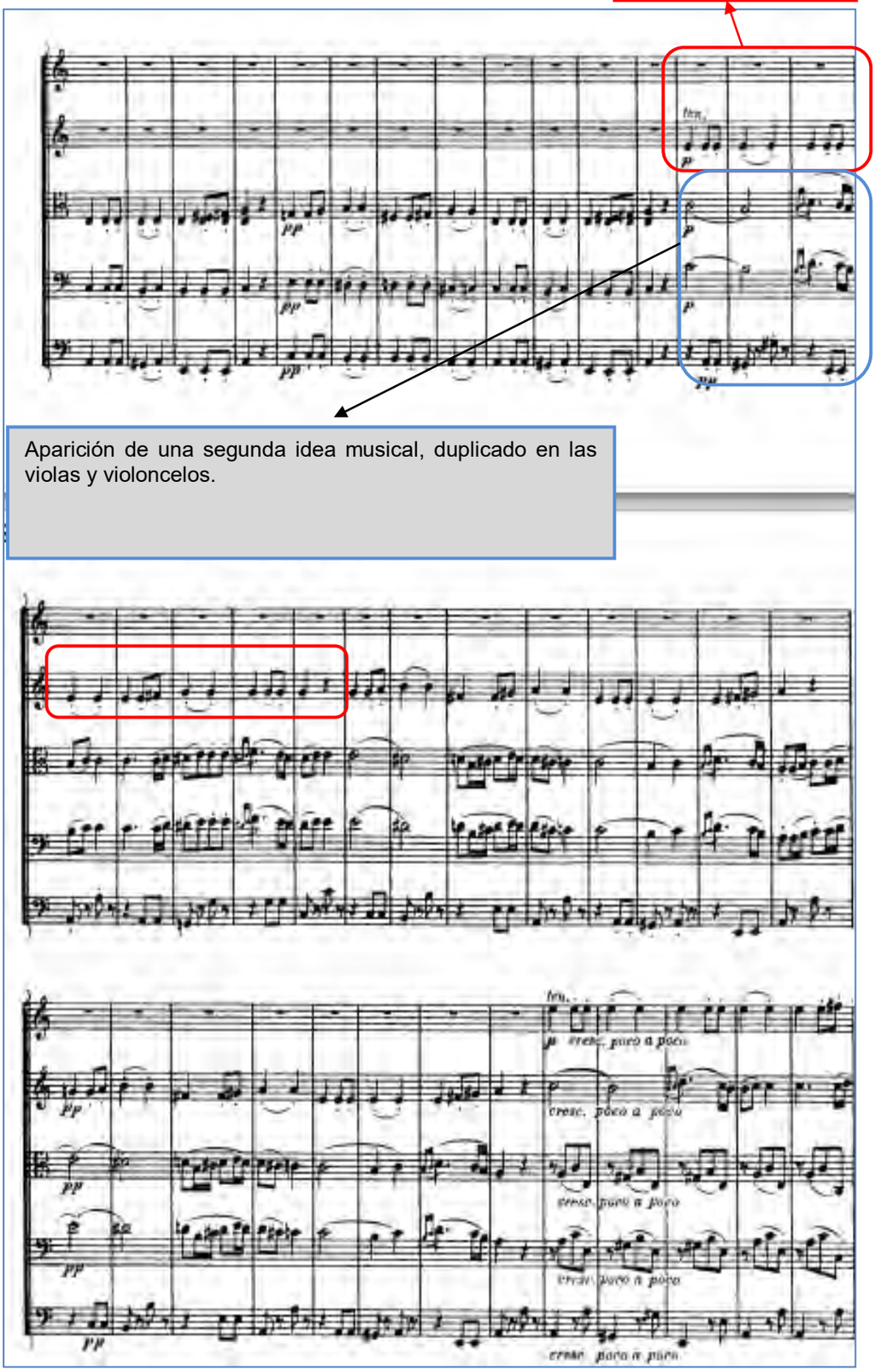
Esta célula es repetitiva e insistente desde el compás 3 al 26, de ahí nace el nombre "ostinato", que significa obstinado, insistente. Luego de esto, en el compás 27, vendría una segunda idea musical más lírica en las mismas cuerdas graves, mientras que en el violín II (compás 27) sigue la primera célula, aumentando gradualmente la masa instrumental, hasta llegar al compás 51, en donde se sigue desarrollando esta primera célula rítmica en los violines primeros con una variación en el acompañamiento. Se da inicio a un in crescendo, hasta llegar al compás 75m en donde toda la Orquesta toma el primer tema con la célula rítmica.

En este movimiento, Beethoven utiliza el recurso "masa instrumental", que dice relación con la utilización de una "célula" musical repetitiva creando una idea musical, y que va creciendo gradualmente el ámbito de sus instrumentos cada vez que se repite. Esto mismo ocurre, de manera inconsciente, en el segundo movimiento del Episodio III "POTOJSI" de nuestra Obra Abya Yala, pero con la diferencia de que en nuestra Obra, esta idea musical se mantiene en el tono principal (la menor), en cambio en el Alegretto de la 7ma Sinfonía de Beethoven tenemos, por un lado una modulación en el puente, en el tema II, llegando a la tonalidad original de la Sinfonía (La mayor). En base a esto, este segundo movimiento de Beethoven tiene una forma determinada (Forma Sonata), en donde existe una manera tripartita (Exposición, Desarrollo, Reexposición - Coda final, en el caso de esta Sinfonía) de concebir el movimiento, lo que hace que el lenguaje sea claro en su relato musical. Sin embargo, el relato musical de nuestra obra, no se sustenta, si no agregamos un elemento multidisciplinario que es el texto de Eduardo Galeano, ya que es este texto quién lo sustenta desde su construcción y estructura.

1.1.1. **Imagen 7 y 8: Sinfonía n°7, en La mayor, Op. 92 L.V. Beethoven.** ***Alegretto (2° movimiento). Análisis de forma compositiva, a partir de la creación del Tema A en la Exposición.***



Compás 27 se duplica célula del Tema A.



Aparición de una segunda idea musical, duplicado en las violas y violoncelos.

7. Conclusiones

En nuestro trabajo pudimos obtener como resultado, el proceso de creación musical en base a textos seleccionados del Escritor Eduardo Galeano. Al desarrollar dicho proceso, comenzamos con un trabajo previo de investigación que nos posibilitó diseñar una estructura clara sobre el imaginario para el proceso de creación musical de la Obra, centrando esta estructura en base a Ejes Históricos sucedidos desde la Época Pre Hispánica hasta el Siglo XX, y que se resumieron en nuestra Obra a través de 5 Episodios:

Episodio I: Período Pre- hispánico
Episodio II: La Conquista
Episodio III: La Colonia
Episodio IV: La Independencia
Episodio V: Capitalismo

Una vez definida nuestra estructura, se comenzaron a seleccionar los textos apropiados que tuvieran relación con cada uno de los Ejes o Episodios, llegando a tomar como referencia la utilización de las Obras de Eduardo Galeano "Memoria del Fuero" Tomo I - II - III; y "Las Venas Abiertas de América Latina". Posteriormente a esto se pudo desarrollar un proceso de creación musical, permitiendo generar una búsqueda de creación sonora, a partir de motivos centrales en el ámbito de la literatura y "Leivmotiv" en el ámbito de la música de cada Episodio, para posteriormente ser adaptados en los textos seleccionados, teniendo como resultado final un correlato sonoro en base a los textos de Eduardo Galeano.

La incorporación del análisis en este trabajo de composición, nos limitó a desarrollar dos de los cinco Episodios de nuestra Obra, "Los Nacimientos" y "Potojsi", en donde pudimos profundizar en los elementos sonoros, que se pudieron graficar en la partitura utilizando elementos propios de la música contemporánea como el trazo de una línea del tiempo cronológico y graficar imágenes, que simbolizaban sonidos no convencionales de la música tradicional. Ocupamos también una simbología propia, para incluirlos en la partitura invitando a una libertad al intérprete en la forma de ser ejecutado.

En el proceso de creación se incluyó también la búsqueda de elementos multidisciplinarios, involucrando diferentes disciplinas, ya sea artísticas o de investigación. Por un lado, la Investigación realizada por José Carlos Mariátegui y Alejo Carpentier, nos permitió obtener antecedentes históricos relevantes que nos guió en la construcción de nuestra estructura del imaginario en base a los textos de Eduardo Galeano y la importancia del componente indígena desde la creación musical. Esto nos abrió camino a un campo - que a pesar de no ser de nuestro conocimiento desde el punto de vista musical - que nos invita a explorar nuevas formas para dar mayor argumento a nuestras creaciones. Pues el entender con la profundidad necesaria el contexto de nuestro trabajo, nos posibilita a la vez dialogar e involucrar otras disciplinas, transformándola - a nuestra Obra - en un espacio enriquecedor que favorecerá a la hora de ser montada.

Además, durante el proceso creativo se hizo necesario involucrar a la voz como un elemento sonoro, que narra los textos seleccionados de Eduardo Galeano. Se llegó a diseñar partituras que incluían una línea de tiempo cronológico, que nos permitió especificar al narrador el momento exacto de entrada en la música. Y por otro lado, está la inclusión del texto adjunto a la partitura, que sólo se limitó a dar indicaciones generales, para una posterior propuesta interpretativa. Todo esto nos abre una posibilidad de diálogo, no solo con la posibilidad propuesta en el trabajo de tesis de dramatizar el texto seleccionado, sino también de pensar a la hora de un futuro montaje, en una propuesta escénica llevada a cabo por la disciplina del teatro, audiovisual el diseño, etc. Siendo así un gran aporte multidisciplinario para nuestra Obra.

Bajo esta misma línea, y respecto a las proyecciones que se puedan tener a partir de este trabajo de creación, es importante pronunciar la necesidad de ser montado por un grupo artístico multidisciplinario, y así difundir la mirada sobre la historia de América Latina por parte de Eduardo Galeano a través de esta Obra.

Incluso el mismo Eduardo Galeano menciona en su libro "Memoria del Fuego" que " La historia oficial latinoamericana se reduce a un desfile militar de próceres con uniformes recién salidos de la tintorería. Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina, tierra despreciada y entrañable: quisiera conversar con ella, compartirle los secretos, preguntarle de qué diversos barros fue nacida, de qué actos de

amor y violaciones viene." (Galeno, Memoria del Fuego I. Los Nacimientos, 1985, pág. 13).

Es por esto que se piensa necesario trabajar en el montaje de esta Obra, para así ser difundida, no solo en centros de desarrollo artístico bajo la mirada del análisis propio de sus disciplinas, sino también que se difunda una mirada sobre la historia de América Latina a través de los textos de Galeano y la música en espacios que sean necesarios; donde no haya acceso a estos tipos de trabajos. Por ejemplo, en colegios, organizaciones sociales, espacios públicos, ciudades periféricas, de difícil acceso, etc. Ya que es una Obra que nos da la posibilidad de reflexionar sobre una verdad histórica que no se reconoce socialmente.

Al ser una Obra que no requiere de un nivel de interpretación desarrollado, se puede incluso pensar en montar en escuelas de música o establecimientos educacionales, generando una experiencia incluso pedagógica a la hora de ser montado y analizado.

> " Yo fui un pésimo estudiante de historia. Las clases de historia eran como visitas al Museo de Cera o a la Región de los Muertos. El pasado estaba quieto, hueco, mudo. Nos enseñaban el tiempo pasado para que nos resignáramos, conciencias vaciadas, al tiempo presente: no para hacer la historia, que ya estaba hecha, sino para aceptarla. La pobre historia había dejado de respirar: traicionada en los textos académicos, mentida en las aulas, dormida en los discursos de efemérides, la habían encarcelado en los museos y la habían sepultado, con ofrendas florales, bajo el bronce de las estatuas y el mármol de los monumentos. Ojalá Memoria del fuego pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra. A lo largo de los siglos, América Latina no sólo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria." (Galeno, Memoria del Fuego I. Los Nacimientos, 1985, pág. 13)

8. Bibliografía

Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical.* Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.

Carpentier, A. (1997). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz, *América Latina en su Música* (págs. 7- 19). México DF: Siglo XXI Editores.

Carrasco, E. (1999). *Cantata Santa María de Iquique.* Santiago: División de Cultura y SCD.

Desuché, J. (1968). *La técnica Teatral de Bertold Brecht.* Barcelona: Castellana.

Espinoza, M., & Miranda, R. (2009). *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y poproducción en el teatro chileno contemporaneo.* Santiago: Ril Editores.

Galeano, E. (1995). *Memoria del Fuego (II). Las Caras y las Máscaras.* Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.

Galeano, E. (1995). *Memoria del Fuego (III) El Siglo del Viento.* Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Galeno, E. (1999). *Las venas abiertas de América Latina.* Montevideo: Ediciones del Chanchito.

Galeno, E. (1985). *Memoria del Fuego I. Los Nacimientos* (9na ed.). Madrid: Siglo XXI.

HUANACUNI, F. (2010). *"Vivir Bien /Buen Vivir".* La Paz: Instituto Internacional de Integración .

Kühn, C. (1989). *TRATADO DE LA FORMA MUSICAL.* Madrir, España.: Colección Idea Música.

Luis Carlos, A. (2014). Las desventuras de un poeta. *Arte Volante* , 1.

Mariategui, J. C. (2005). *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana.* Buenos Aires: El Andariego.

Real Academia Española, R. (2013). *Significado Leitmotiv.* España: http://lema.rae.es/drae/?val=leit+motiv.