

# CHARAMBUCO PEDALTIANO



MAESTRÍA  
EN MÚSICAS  
COLOMBIANAS



UNIVERSIDAD  
EL BOSQUE

FELIPE DIAZ MUÑOZ ~ 2020

# CHARAMBUCO PEDALTIANO

FELIPE DÍAZ MUÑOZ

UNIVERSIDAD EL BOSQUE  
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN  
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS  
BOGOTÁ, COLOMBIA  
2020

# CHARAMBUCO PEDALTIANO

FELIPE DÍAZ MUÑOZ

Trabajo de Grado presentado para optar el título de Magister en Músicas Colombianas

Asesor:

Juan Sebastián Rojas

UNIVERSIDAD EL BOSQUE  
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN  
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS  
BOGOTÁ, COLOMBIA  
2020

## NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL

“La Universidad El Bosque no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo y sólo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad”

# DEDICATORIA

Al grupo Son de Capellanía por su excelente música.

Al licenciado Edwin Ruíz por recordarnos que el conocimiento no se debe retener.

# AGRADECIMIENTOS

A mi esposa Nathalyn, a nuestros padres y hermanos.

A la agrupación Señales de Humo y al proyecto artístico Mariposa Cósmica.

A mis amigos Robert Mejía, Javier Ariza, Juan Velasco y Jhon Ortíz,

A mi tutor Juan Rojas.

## RESUMEN

Para explorar la interpretación del charango conectado a pedales de efectos, se toma como referencia estética la práctica de una agrupación musical del Cauca andino. Con esta intención, se realiza un ejercicio autoetnográfico, que establece relaciones entre las vivencias personales y el contexto histórico de los instrumentos mencionados. Además, se revisan los recursos técnico interpretativos del charango, se teorizan éstos mismos para su interpretación con pedales y se muestran los procedimientos multi instrumentales que resultan de utilizar ambas técnicas. Por otro lado, se plantea el concepto de nuevas músicas colombianas (en adelante NMC) como una posibilidad para abordar desde la práctica interpretativa de estos instrumentos, en específico con el estilo del bambuco patiano de la agrupación Son de Capellanía. Este concepto se entiende como una herramienta útil para la visibilización del resultado dentro de la práctica interpretativa. También se establece una ruta del posible desarrollo histórico y contextual del bambuco patiano, y se analizan los aspectos musicales implícitos en la interpretación del grupo. Finalmente, se usan los contenidos contextuales y musicales revisados para experimentar sobre la interpretación en 6 canciones inéditas. Para realizar la experimentación, se utiliza la imitación sonora y la improvisación como herramientas para la creación. La interpretación del charango con pedales en las composiciones es el producto principal del trabajo y sustenta los conocimientos adquiridos en la investigación. De otra manera, esta memoria contiene los referentes consultados, los planteamientos desarrollados, los aciertos y dificultades que surgieron en el proceso investigativo, como un material complementario al producto principal. También es un recurso que invita a investigadores, docentes, estudiantes y curiosos a consultar, reflexionar y profundizar en las ideas presentadas en el trabajo realizado.

Palabras clave: experimentación musical con el charango, pedales de efectos para guitarra eléctrica, nuevas músicas colombianas, bambuco patiano, Son de Capellanía.

# ABSTRACT

To explore the interpretation of the charango connected to effects pedals, the practice of a musical group from the Andean Cauca is taken as an aesthetic reference. With this intention, an autoethnographic exercise is carried out, which establishes relationships between personal experiences and the historical context of the instruments mentioned. In addition, the technical interpretive resources of the charango are reviewed, these are theorized for their interpretation with pedals and the multi-instrumental procedures that result from using both techniques are shown. On the other hand, the concept of new Colombian music (hereinafter NMC) is proposed as a possibility to approach from the interpretive practice of these instruments, specifically with the style of the patian bambuco of the group Son de Capellanía. This concept is understood as a useful tool for the visibility of the result within interpretive practice. A route of the possible historical and contextual development of the bambuco patiano is also established, and the musical aspects implicit in the interpretation of the group are analyzed. Finally, the revised contextual and musical content is used to experiment with performing on 6 previously unreleased songs. To carry out experimentation, sound imitation and improvisation are used as tools for creation. The interpretation of the charango with pedals in the compositions is the main product of the work and supports the knowledge acquired in the research. Otherwise, this report contains the references consulted, the approaches developed, the successes and difficulties that arose in the investigative process, as a complementary material to the main product. It is also a resource that invites researchers, teachers, students and the curious to consult, reflect and deepen the ideas presented in the work done.

# NAVEGABILIDAD

Esta memoria se presenta en formato de pdf interactivo y para acceder plenamente a todos los contenidos se debe contar con una conexión a internet y un sistema de sonido (bien sea parlantes o audífonos).

## Acerca de los botones

En esta memoria encontrará varios botones que facilitarán su interacción con los contenidos.

Sin embargo, es posible que algunos equipos no permitan visualizar o interactuar con los botones aquí mencionados.

- Desde la tabla de contenido de la página X, es posible ir a cualquier parte de la memoria al clicar el título de la sección requerida.
- El botón naranja visible en la esquina superior derecha envía a la tabla de contenido.

- Audios en los botones:



Este remitirá al lector a un enlace con cada audio.



Ubicado en la esquina inferior derecha de las páginas. Remite a la carpeta donde se encuentran todos los audios.

\* [https://drive.google.com/open?id=1W8GidMOxjdQu4RZCOW\\_AzxOqCFJKDkrW](https://drive.google.com/open?id=1W8GidMOxjdQu4RZCOW_AzxOqCFJKDkrW)

(Url de los audios para copiar en el navegador, en caso de que el equipo no permita visualizar o abrir estos botones)

- En la página 28, el lector será remitido a un vídeo demostrativo al clicar la imagen de cada pedal. La lista completa de estos vídeos con el botón:



Ubicado en la esquina inferior izquierda de la página.

\* [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_Mc1Z4tkFDbKP83gGmZ\\_XO8ta01V8FdY](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_Mc1Z4tkFDbKP83gGmZ_XO8ta01V8FdY)

(Url de los vídeos en la página 28 para copiar en el navegador, en caso de que el equipo no permita visualizar o abrir este botón)

## Acerca del contenido

En el texto se han dispuesto cuadros de colores, para separar la información.

### Barras de color amarillo

En estas se presenta la información a modo de tabla.

En los cuadros de color azul se presenta la información que corresponde a los conceptos y procedimientos más técnicos y descriptivos.

En los cuadros de color rojo se encuentran las notas, apuntes o advertencias que el lector debe tener en cuenta al abordar algunos de los materiales presentados.

Todos los íconos en este trabajo son ilustraciones del autor, así como la portada y el cuadro final.

De igual manera el siguiente ícono,



aparece junto a aquellas ilustraciones y fotografías que son creadas por el autor para esta memoria.

# CONTENIDO

RESUMEN.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
NAVEGABILIDAD.....	IX
LISTA DE AUDIOS.....	XIV
MAQUETAS.....	XVI
INTRODUCCIÓN.....	17
PRIMERA PARTE INSTRUMENTOS	
1. EL CHARANGO.....	20
1.1. Origen, apropiación y contacto.....	21
1.2. Acerca de la interpretación del charango.....	24
2. LOS PEDALES.....	25
2.1. Los pedales de efectos: contacto con el <i>rock</i> y la guitarra eléctrica.....	26
2.2. Características externas de los pedales.....	27
2.3. Una clasificación de los efectos.....	28
2.4. <i>La Máquina</i> .....	28
2.4.1. Superposición de efectos.....	30
Ejemplo 1.....	30
Ejemplo 2.....	30
2.4.2. El pedal LS2 y sus posibilidades.....	31
Ejemplo de reorganización con la activación del pedal LS2.....	31
2.5. La organización de pedales utilizada en <i>la Máquina</i> y el uso del pedal LS2.....	32
Organización 1 LS2-1 <i>on</i> y LS2-2 <i>off</i> .....	33
Organización 2 LS2-1 <i>off</i> y LS2-2 <i>on</i> .....	33
Organización 3 LS2-1 <i>on</i> y LS2-2 <i>on</i> .....	33

2.6. Hacia una técnica interpretativa de los pedales: propuesta de teorización .....	34
Posición corporal .....	34
Activar/desactivar ( <i>on/off</i> ) .....	35
Tremolo <i>on-off</i> .....	35
Ejemplo .....	35
Movimiento de palancas .....	35
Oprimir los botones .....	35
Movimiento de perillas: dextrógiro y levógiro .....	36
Ejemplo .....	36
3. CONECTANDO EL CHARANGO A LOS PEDALES .....	37
3.1. Multiinstrumentalismo en la práctica .....	38
3.2. Recursos técnicos para la interpretación simultánea del charango conectado a pedales.....	39
Charango / <i>on-off</i> .....	39
Charango/manipulación de los pedales .....	39
Cambio instrumental .....	39
Acción simultánea .....	39
Podipulación .....	39
Cuerdas al aire/manipulación .....	39
Martillar-jalar/manipulación.....	39

## SEGUNDA PARTE ESTÉTICAS

1. ACERCA DE LAS NUEVAS MÚSICAS COLOMBIANAS .....	41
1.1. Acercamiento al concepto.....	42
1.2. Oportunidades en la práctica de NMC para abordar la raíz y la nostalgia .....	43
2. DEL BAMBUCO AL BAMBUCO PATIANO .....	44
2.1. Bambuco y la historia del vencedor: sobre el nacionalismo .....	45
2.2. Bambuco patiano .....	46
2.3. Diferentes formatos del bambuco patiano.....	47
2.3.1. Violines negros.....	48
2.3.2. Cantadoras .....	48
2.3.3. Soneros: canción, cuerdas pulsadas	

y percusión afrolatina.....	49
3. SON DE CAPELLANÍA .....	51
3.1. <i>Catalina</i> .....	52
3.2. Son de Capellanía: la información del licenciado Edwin Ruíz ...	52
3.3. Acerca de la música.....	54
3.3.1. Procesos para la comprensión musical .....	55
3.3.2. Identificación de las técnicas y recursos interpretativos en el bambuco patiano de Son de Capellanía .....	56
Forma canción .....	56
Rítmica.....	56
Melódias.....	58
Armonías.....	58

## TERCERA PARTE EXPERIMENTACIONES

1. CREACIÓN PARA LA EXPERIMENTACIÓN INTERPRETATIVA .....	60
2. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO: COMPOSICIÓN Y ORQUESTACIÓN .....	62
2.1. Creación de la base armónica .....	63
2.1.1. Sustitución del V7: .....	63
2.1.2. IVm sobre Im: .....	64
2.1.3. Uso de cuartales: .....	64
2.2. Creación de las letras .....	64
2.2.1. Apropiación de lo regional:.....	64
2.2.2. Palabra detonante: .....	65
2.2.3. Construcción rítmica de la primera frase: .....	65
2.2.4. Desarrollo del concepto:.....	65
2.2.5. Rima y sentido:.....	65
2.2.6. Composición de estrofas y coros: .....	65
2.2.7. Asignación de nombre:.....	65
2.3. Construcción de la forma y música .....	66
2.3.1. Línea de tiempo:.....	66
2.3.2. Tabla de orquestación:.....	66
2.3.3. Escritura occidental: .....	66
2.3.4. Construcción y edición de <i>loops</i> :.....	66
2.4. Ensamble.....	67
2.4.1. Compartiendo palabra, avances y aprendizajes:.....	67
2.4.2. Ensayos: .....	67

3. PROCESOS Y APRENDIZAJES DE LA EXPERIMENTACIÓN INTERPRETATIVA CON EL CHARANGO Y LOS PEDALES .....	68
3.1. Tímbricas .....	70
Ejemplo 1 Solo de <i>rock</i> :.....	71
Ejemplo 2 <i>LoFi Machine</i> :.....	71
3.2. Aproximación al requinto de Son de Capellanía .....	72
3.2.1. El ataque: .....	72
3.2.2. Las melodías .....	73
3.3. modo <i>Bend</i> del pedal PS6 y la modificación de la altura .....	74
3.3.1. <i>Guachapiao</i> : .....	74
3.3.2. <i>Galopiao</i> :.....	75
3.3.3. Puente flotante:.....	75
3.3.4. <i>Slide</i> , la copa del <i>Pájaro campana</i> : .....	76
3.3.5. <i>Sirena de Piendamó</i> :.....	76
3.3.6. <i>Curvando (bending)</i> : .....	77
3.4. Experimentaciones rítmicas.....	77
3.4.1. Banco de ritmos del pedal RC3:.....	79
3.4.2. Retraso en el pedal de <i>delay</i> :.....	80
3.4.3. <i>Sustain</i> infinito y los ritmos del SL20: .....	81
 CONCLUSIONES.....	 82
 Referencias.....	 85
Referencias de las imágenes.....	88
Referencias de los audios .....	91
Vídeos demostrativos de los pedales .....	92
 Anexo 1. Cartilla del pedal LS2, “Configuraciones de muestra”.....	 93
Anexo 2. Letra y armonía de la canción <i>Los discos flotantes</i> .....	95
Anexo 3. Letra de la canción <i>Pongan acueducto en capellanías</i> .....	96
Anexo 4. Letra y armonía de la canción <i>Floricultor</i> .....	97
Anexo 5. Audio de la canción <i>Rico y delicioso</i> .....	98
Anexo 6. Letra y armonía de la canción <i>Ojos sólidos</i> .....	99
Anexo 7. Letra y armonía de la canción <i>Motoratón</i> .....	100

# LISTA DE AUDIOS

1. Función armónica .....	24
2. Función rítmica .....	24
3. Función armónica .....	24
4. Aporte de recursos experimentados .....	24
5. Superposición PS6 - <i>Time Core</i> .....	30
6. Superposición <i>Time Core</i> - PS6 .....	30
7. LS2 desactivado .....	31
8. LS2 activado .....	31
9. De Organización 1 a Organización 2 .....	33
10. <i>Grito</i> . PS6 ( <i>Harmonist</i> ) .....	33
11. <i>Granulado</i> . <i>Phase90</i> .....	33
12. <i>Arcoíris</i> . PS6 ( <i>Bend</i> ) .....	33
13. Trémolo <i>on - off Time Core</i> .....	35
14. Movimiento de perilla <i>Time</i> .....	36
15. <i>Desgarro de menisco izquierdo</i> .....	38
16. <i>Matices</i> - Señales de Humo .....	38
17. Rasgado aplatillado - GCB95 .....	39
18. Arpegio - OS2 .....	39
19. Cuerda al aire - PS6 .....	39
20. <i>Hammer on pull off</i> - TR2 .....	39
21. Tercer orden octavado <i>glissando</i> - <i>LoFi Machine</i> .....	39
22. <i>Pangorita</i> - Perlas del Pacífico .....	46
23. <i>El sotareño</i> - Chirimía Armonía Caucana .....	46
24. <i>Bochica</i> - Trío Morales Pino .....	46
25. <i>La patirruca</i> - Perlas del Pacífico .....	48
26. <i>Juan sin miedo</i> - Las Cantadoras del Patía .....	48
27. <i>La picuda</i> - Son del Tunó .....	49
28. <i>Palito caé</i> - Peregoyo y su combo Vacaná .....	50
29. <i>Catalina</i> - Son del Patanguaje .....	52
30. <i>La bruja</i> - Son de Capellanía .....	52
31. Sustituto tritonal en <i>Los discos flotantes</i> .....	63
32. Función Vm en <i>Ojos sólidos</i> .....	63
33. IV sobre Im en <i>Ojos sólidos</i> .....	64
34. Armonía cuartal en <i>Pongan acueducto en Capellanías</i> .....	64
35. Construcción de primera frase en <i>Motorratón</i> .....	65
36. Maqueta con RC3 en <i>Ojos sólidos</i> .....	66

37. Ensayos grupales en <i>Floricultor</i> .....	67
38. Solo rock en <i>Ojos sólidos</i> .....	71
39. Transición perilla <i>Bit</i> en el pedal <i>LoFi Machine</i> .....	71
40. Ataque limpio en el charango .....	72
41. Ataque imitación requinto en el charango.....	72
42. Dirección melódica ascendente.....	73
43. Ejecución melódica con dedos consecutivos.....	73
44. Dedos consecutivos con índice en cuerda grave .....	73
45. Melodía a 2 voces desplazando intervalos en <i>Ojos sólidos</i> .....	73
46. Melodía a 2 voces con nota pedal en <i>Motorratón</i> .....	73
47. Melodía a 2v voces con PS6 en <i>Ojos sólidos</i> .....	73
48. PS6 <i>Bend</i> imitación <i>guachapiao</i> .....	74
49. PS6 <i>Bend</i> imitación <i>galopiao</i> .....	75
50. PS6 <i>Bend</i> imitación puente flotante en <i>Ojos sólidos</i> .....	75
51. PS6 <i>Bend</i> imitación <i>slide</i> copa aguardientera en <i>Floricultor</i> .....	76
52. Objeto sonoro sirena de Piendamó .....	76
53. PS6 <i>Bend</i> imitación sirena de Piendamó .....	77
54. PS6 <i>Bend</i> curvando en <i>Floricultor</i> .....	77
55. Desplazamiento rítmico en <i>Motorratón</i> .....	77
56. GCB95 wah wah rítmico en <i>Motorratón</i> .....	78
57. Patrón rítmico 4/4 sobre pulsos 1 y 4 del 6/8.....	79
58. Patrón rítmico 4/4 sobre pulsos 1, 3 y 5 del 6/8.....	79
59. Patrón rítmico 4/4 lento sobre el pulso 5 del 6/8.....	79
60. Patrón rítmico 3/5 sobre pulsos 1, 3 y 5 del 6/8.....	79
61. Identificación de ritmo en pedal <i>Time Core</i> .....	80
62. Experimentación de ritmo perilla <i>Mix</i> pedal <i>Time Core</i> .....	80
63. Charango y pedal <i>Time Core</i> .....	80
64. <i>Freeze</i> .....	81
65. <i>Freeze</i> y SL 20.....	81

# MAQUETAS

Como estudiante del énfasis en interpretación, con enfoque en las músicas colombianas de la región andina centro y sur, planteé la socialización del trabajo con el charango y los pedales en un espacio de concierto. Sin embargo, la crisis generada por la pandemia del Covid-19 hace imposible una socialización de esta naturaleza. Por esta razón, presento las maquetas de las seis canciones inéditas en las que experimenté sobre la interpretación, como una alternativa para mostrar el producto creativo de la investigación al lector.

El formato de las canciones incluye instrumentos de cuerda pulsada, como la bandola andina y el tiple, cuya sonoridad puede confundirse con la del charango al escuchar el ensamble. Por este motivo, se le asignó un lugar al charango y los pedales en la mezcla, a través del paneo, que permite ubicar su sonoridad al lado izquierdo de los audífonos o parlantes. De igual manera, los otros instrumentos de cuerda mencionados, se panearon al lado derecho de la mezcla. Este recurso puede ayudar al lector, a identificar los procesos interpretativos de la experimentación con el charango y los pedales en las canciones.

Da click en la tabla de las canciones o copia el enlace para ir a la carpeta en *drive* que contiene las maquetas

<https://drive.google.com/open?id=15V0il-GI6ANIKSgD4HaUKBb7bsPyBdM3m>

Felipe Díaz Muñoz

Composiciones, arreglos e interpretación del charango y pedales.  
Güiro.

Robert Mejía

Producción, mezcla, arreglos, bajo eléctrico y voces.

Javier Ariza

Tiple, mezcla y masterización.

Alexander Caro

Guitarra y voces.

Cristian Pulido

Bandola andina.

Daniel Martínez

Oboe.

Alonso Camargo

Corno francés.

Jhon Cruz

Timbal.

Juan Dimas

Bajo eléctrico.

Juan Velasco

Producción y edición de vídeo

## Canciones

*Los discos flotantes.*

*Pongan acueducto en Capellanías.*

*Floricultor.*

*Rico y delicioso.*

*Ojos sólidos.*

*Motorratón.*



# INTRODUCCIÓN

La práctica de conectar el charango electroacústico a pedales de efectos hace necesaria la experimentación como herramienta para la interpretación. De hecho, la misma idea de conectar el charango a los pedales sugiere una serie de operaciones destinadas al descubrimiento sonoro.

Por un lado, el charango es un instrumento en constante transculturización y apropiación, ligado a diferentes nociones culturales y étnicas propias de los pueblos ubicados sobre la cordillera andina. Aunque no es del todo claro cómo llegó esta práctica a Colombia, en la actualidad hay intérpretes como Tatiana Naranjo, Gustavo Rodríguez, Felipe Naranjo, Felipe Villota, Ángela Acevedo y Julián Vanegas, entre otros, que se proponen la tarea constante de elaborar un lenguaje del charango colombiano. Es decir, desarrollan la apropiación del instrumento en función de las músicas colombianas. Esta elaboración ha requerido la experimentación desde la ejecución, la escritura y la producción musical, en función de las músicas locales. Sin embargo, el uso de pedales junto con el instrumento no es un panorama explorado dentro de la construcción de este lenguaje colombiano.

En cuanto al uso de pedales en la práctica musical, existen cientos de videos demostrativos y blogs que se encargan de describir, comparar y analizar los efectos que estos producen. Estos vídeos y canales son creados por las marcas fabricantes como JHS *Pedals* (2019) o BOSSchannel (2008); también son producidos por los usuarios y comerciantes de estos elementos como Reverb (2012), Pedal & Stuff (2015) y el blog “El pedal del guitarrista” (2019). Por otra parte, existen algunos textos que abordan los pedales, como por ejemplo “Guía para el manejo de pedales análogos en la guitarra eléctrica” de Alonso González, Julián Andrés Rodríguez Gutiérrez y Marco Ferney (2014), “Diseño e implementación de un pedal electrónico para guitarra eléctrica” de Xavier López Navarro (2016), entre otros. Estos referentes proveen de una amplia cantidad de contenido en relación con la fabricación de los pedales y los efectos que producen. Se debe agregar que los referentes conciben el uso de los pedales como herramientas complementarias a la práctica de un instrumento principal, como por ejemplo la guitarra eléctrica. Esto genera la pregunta ¿qué pasaría si se pone en el mismo nivel el uso de pedales con el del instrumento que se encuentra conectado a ellos? Cuando se plantean los pedales como una práctica instrumental, más allá de su uso como accesorio, surgen diversas posibilidades conceptuales e interpretativas que no han sido exploradas con profundidad por los usuarios de pedales.

La interpretación musical hace necesario un soporte estético que enmarque los contenidos existentes y los vacíos posibles para su exploración, es decir, el qué interpretar. Con la motivación de ampliar los recursos interpretativos y replantear las posibilidades del charango y los pedales en las músicas colombianas, se decide experimentar sobre una práctica local. En consecuencia, se contempla el concepto de nuevas músicas colombianas (NMC) como la etiqueta que referencia los procesos similares de experimentación con las estéticas locales.

Charambuco pedaltiano, es un acrónimo que resulta de las palabras charango, bambuco y pedal patiano. Este título nace del interés por abordar el bambuco patiano desde la interpretación del charango conectado a pedales de efectos. La curiosidad del bambuco patiano surge de escuchar al grupo Son de Capellanía, una agrupación de música popularailable que surge de la memoria, al reconocermelo como miembro de una cultura caucana andina.

Se propone la experimentación interpretativa del charango conectado a pedales de efectos en 6 canciones inéditas, tomando como referente estético el estilo del bambuco patiano que caracteriza a la agrupación Son de Capellanía. Para lograr este objetivo, se realiza un acercamiento a los recursos técnico interpretativos del charango y los pedales que permita establecer el soporte teórico práctico sobre el cual se plantea la experimentación. También se identifican los aspectos contextuales y musicales del bambuco patiano —interpretado por la agrupación referente— para determinar los parámetros estéticos de la interpretación en las canciones inéditas.

La memoria presentada se organiza en tres partes. La primera hace un recorrido por las nociones contextuales y técnico-interpretativas de los instrumentos. Ésta se divide en tres secciones, en la primera se revisan los recursos técnico-interpretativos del charango, identificados por Cindy Yineth Gómez (2014). En la segunda se abordan las características y clasificaciones de los pedales, los pedales que uso en este trabajo y su forma de organización. Además, se hace una teorización de los recursos interpretativos para abordar los pedales como instrumentos. Por otra parte, la última plantea al charango conectado a pedales como una práctica multiinstrumental. En las tres secciones se realiza un breve ejercicio autoetnográfico que relaciona la práctica personal con el contexto de los instrumentos.

En la segunda parte se abordan los aspectos teóricos y contextuales de la práctica local que se toma como referente para la exploración del charango conectado a pedales. Esta parte también se divide en tres secciones; en la primera de ellas se desarrolla el concepto de NMC. A través de autores como Simón Calle (2012), Nathaly Gómez (2015) y Carolina Santamaría (2007), se abordan los diferentes debates en relación con este concepto y se plantea el mismo como una oportunidad para visibilizar la práctica local. En la segunda sección se revisa la ruta de desarrollo del bambuco patiano y se propone su clasificación en tres formatos diferentes para ubicar a la agrupación Son de Capellanía dentro de esta práctica musical. En la tercera sección se utiliza la información de primera mano sobre el grupo, que contiene el texto del licenciado Edwin Ruíz (2014), para comprender las características de su interpretación musical.

En la última parte de la memoria se recopilan los elementos de las seis canciones inéditas para analizar los procesos de experimentación realizados con el charango conectado a pedales. Esta parte se divide en tres secciones, utilizando la primera de ellas como una introducción a las decisiones creativas tomadas en la interpretación de las canciones. La segunda muestra cómo se desarrolla la creación musical en las canciones inéditas. Por último, la tercera sección aborda los diferentes procesos y aprendizajes que surgieron en la experimentación de la interpretación con el charango y los pedales de efectos.



PRIMERA PARTE  
**INSTRUMENTOS**



# 1. EL CHARANGO

## 1.1. ORIGEN, APROPIACIÓN Y CONTACTO

El charango es un instrumento musical perteneciente a la familia de los cordófonos. Este instrumento compuesto por cinco cuerdas dobles es comúnmente asociado con diferentes prácticas culturales y étnicas en toda América Latina, especialmente las poblaciones ubicadas sobre la cordillera andina. Su origen, según lo menciona Julio Mendivil (2002), se puede rastrear en la apropiación y reproducción de otros cordófonos provenientes de Europa entre los siglos XVII y XIX en algunos pueblos indígenas de Bolivia y Perú. Ernesto Cavour (2003) menciona que probablemente el instrumento sea una apropiación y reproducción de la vihuela de mano, un instrumento muy popular en el siglo XVI, que llegó al continente americano con la Colonia.

Según menciona Italo Pedrotti (2010), entre los siglos XVII y XIX, varias comunidades indígenas en Bolivia y Perú desarrollaron prácticas creativas y de adaptación del charango, introduciéndolo en las lógicas de sus propias tradiciones musicales. Este instrumento se dispersó por la región andina en el contexto comercial de las zonas mineras y coloniales, donde existía una gran presencia de mano de obra indígena. Luego la migración de las zonas rurales a las ciudades en proceso de industrialización, llevaría la práctica del charango a encontrarse con los fenómenos urbanos. De esto Pedrotti menciona que intérpretes como el boliviano Mauro Núñez y el peruano Jaime Guardia introdujeron el charango en la industria discográfica en los años cincuenta. En la segunda mitad del siglo XX, este instrumento toma una presencia importante en el fenómeno de la nueva canción latinoamericana, gestado principalmente como actos culturales de resistencia en respuesta a las dictaduras de Chile, Argentina, Perú y Bolivia. Es entonces cuando surgen grupos interesados por las prácticas populares como Inti Illimani y Quilapayún o cantautoras como Mercedes Sosa

y Violeta Parra, que hacen uso de diferentes recursos estéticos y culturales de este origen en sus narrativas musicales. Durante este período también se desarrollan varios de los discursos, estudios e incluso festivales folclóricos en los principales centros urbanos de los países latinoamericanos (Jan Fairley, 1984). De esta manera se genera una circulación del charango ligada a las músicas de los pueblos andinos y los movimientos de resistencia social.



Imagen 2: Quilapayún

En los textos de Carlos Miñana (2009: 210), se menciona la presencia del charango en Colombia como una apropiación de los movimientos indígenas y campesinos de los departamentos de Nariño y Cauca. Durante el siglo XIX, los movimientos de organización y resistencia indígena en el Cauca consolidaron una identidad política regional, que durante el siglo XX cobró una participación importante en la reestructuración política nacional a través del liderazgo de Manuel Quintín Lame y la posterior fundación del CRIC<sup>2</sup>. (Sanders, 2007). Entre las décadas de los sesenta y noventa, el país atravesaba dificultades de orden social en las que se formaron movimientos revolucionarios y de resistencia cultural, conceptual e incluso armada. Se puede entender cómo durante la segunda mitad del siglo XX en Colombia, los fenómenos de circulación musical internacional en



sus diferentes formas y los movimientos de resistencia estudiantil, indígena campesina y popular, encontraron en la nueva canción latinoamericana y en la música andina suramericana, unas narrativas afines a sus ideologías y luchas. Posiblemente en este momento el charango entró a hacer parte de la práctica musical nacional, especialmente en la región andina del sur.

El primer contacto que tuve con el charango sucedió en Piendamó, mi pueblo natal. El municipio

de Piendamó se encuentra localizado en la región montañosa en el centro del departamento del Cauca, a un costado del río Piendamó, del cual probablemente toma su nombre. Antes de su consolidación como municipio (entre 1917 y 1934), esta área hacía parte de los territorios de los pueblos indígenas misak y nasa, además de algunos propietarios que heredaron parte de las tierras colonizadas desde el siglo XVI. Jessica Sandoval Martínez indica que el municipio tiene su origen en la construcción de una vía ferroviaria entre Cali y Popayán hacia el año de 1917. (Sandoval, 2018: 18). Al finalizar la construcción, alrededor de 1924, el territorio contaba con la presencia de varios asentamientos de obreros, sus familias e inmigrantes del Valle y el Eje Cafetero. El tránsito del ferrocarril sumado a los asentamientos generaba condiciones propicias para la migración y el mercado, impulsando así el crecimiento del pueblo. Este auge también se desarrolla entre las concepciones territoriales y las cosmogonías de los pueblos indígenas, los valores éticos y religiosos conservadores que perduraron de la colonización española desde Tunía y Popayán y todas las costumbres migrantes de otros lugares como el Valle del Cauca, el Eje Cafetero, el Pacífico y los departamentos de Nariño y Huila, entre otros. (Calderón, 2011).

2. Consejo Regional Indígena del Cauca.

3. Grupo musical de Pasto, en el que se puede evidenciar la presencia del charango y las músicas andinas

La práctica del charango en Piendamó posiblemente llegó en una de sus formas de la mano del docente Orlando Caicedo Paz, quien tenía a su cargo el área de música en el colegio Inamix. El docente había participado activamente de los movimientos estudiantil y campesino, en los que se involucró en las prácticas de resistencia cultural de los indígenas misak y nasa. Es allí donde él desarrolló una inmersión en la nueva canción latinoamericana, la música andina suramericana y la música ritual y festiva de estas comunidades indígenas. De allí que Caicedo se acercara a la enseñanza musical a través de la práctica y construcción de instrumentos propios de la música andina suramericana como la zampoña, la quena, los toyo, la guitarra acústica, el charango y otros más cercanos a las prácticas locales como los tambores y las flautas de carrizo.



Imagen 4: componentes electroacústicos externos del charango construido por Caicedo. Entrada de *plug* y control de volumen tipo *fader*.

En un viaje a Popayán, en 2014, tuve la oportunidad de encontrarme con Caicedo y de encargarle la construcción de un charango electroacústico con el fin de iniciar una exploración sonora en búsqueda de las estéticas y prácticas propias del Cauca y Piendamó.

En el año 2015, como estudiante del programa de Artes Musicales en la Universidad Distrital, encontré en el Ensamble de Músicas Andinas Suramericanas un espacio de aprendizaje del instrumento. Este ensamble contó con la dirección de la maestra de la cátedra de charango Tatiana Naranjo, el maestro Juan Pablo Rubio y varios estudiantes de charango. Además, el ambiente de la universidad propició el contacto con músicos de otras estéticas y estudiantes de otras disciplinas. Entre los espacios alternativos de práctica se encontraba la improvisación en *jam sessions*, rap *freestyle* e incluso sobre la mezcla de música electrónica en fiestas y pequeños *raves* que ocurren espontáneamente dentro de la facultad. Esta práctica de la improvisación me permitió involucrar el charango con algunas estéticas más alejadas de la música andina suramericana, ampliando así el espectro de las posibilidades técnico-interpretativas.

## 1.2. ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN DEL CHARANGO

Para realizar el trabajo de investigación y creación alrededor de la interpretación del charango, se toma el capítulo 1.1. “Los recursos técnico interpretativos del charango” de Cindy Yineth Gómez Gutiérrez (Gómez, 2014: 36) como el principal material de revisión y exploración. En este capítulo, Gómez logra identificar, definir y ejemplificar quince diferentes elementos técnicos para la interpretación del charango.

Tras la práctica de estos recursos técnico interpretativos, se identificaron tres grupos de recursos técnicos de acuerdo con la descripción del uso en la interpretación. Estos usos corresponden a las funciones rítmicas, melódicas y armónicas. Además de éstos, en mi proceso de experimentación he desarrollado otros recursos que resultaron de una apropiación de las técnicas de la guitarra eléctrica. Es importante resaltar que, al igual que en ese instrumento, estos recursos resultan eficaces cuando el charango tiene un micrófono incorporado y éste se encuentra conectado a una amplificación.

Al momento de abordar los recursos técnicos, la interpretación se enriquece de los elementos conceptuales que los definen. Esto sucede porque se hace necesario revisar, analizar, entender y practicar cada uno de ellos. De esta manera logré ampliar la percepción de los recursos interpretativos, que hasta el momento había realizado sin la conciencia de las definiciones textuales y contextuales expuestas por Gómez.

Los siguientes audios se realizaron con el fin de hacer evidente el acercamiento personal a los recursos técnicos expuestos por Gómez, e ilustrar de manera resumida cada uno de ellos. El charango utilizado corresponde a la afinación denominada “temple natural” .

### Función armónica

Rasgueo hacia abajo.  
Rasgueo hacia arriba.  
Arpeggio. Arpeggiato



### Función rítmica

Chasquido o *aplatillado*.  
Apagado. Repique.  
Redoble.



### Función melódica

Efecto dos charangos.  
Armónicos naturales y artificiales.  
*Glissando*.  
Trino a doble cuerda.  
Tremolo. Tercer orden octavado.



### Aportes de recursos experimentados

Manipulación del volumen en el *fader* del charango.  
*Hammer on* y *Pull off* (martillar y halar).  
*Tapping*. *Bend*. *Slap*.

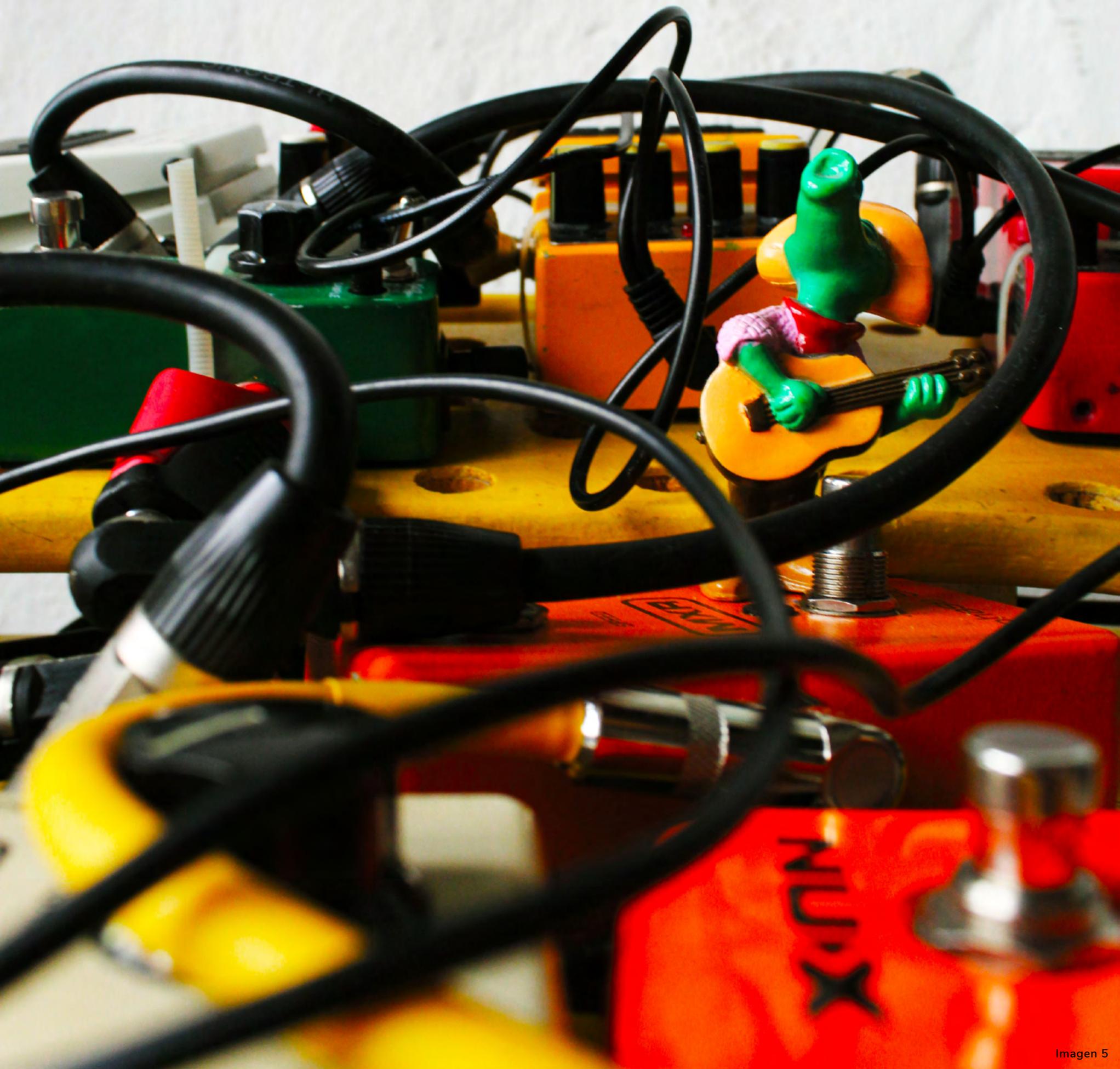


4. La afinación del charango más usual es conocida como “temple natural” con encordadura de nylon. (Cavour, 1974). Esta afinación corresponde a las notas: Primera E5-E5. Segunda A4-A4. Tercera E5-E4. Cuarta C4-C4. Quinta G4-G4.





## 2. LOS PEDALES



## 2.1. LOS PEDALES DE EFECTOS: CONTACTO CON EL ROCK Y LA GUITARRA ELÉCTRICA

Mi contacto con los pedales de efectos ocurre a través de la práctica de la guitarra eléctrica. En palabras de Juan S. Vargas y Jaime A. Burgos, los pedales de efectos son:

“un sistema modificador de los parámetros fundamentales de una señal con el objeto de lograr sonidos específicos al ejecutar instrumentos eléctricos. Son herramientas externas al instrumento que aportan a la interpretación de la guitarra eléctrica, en el caso de la revisión presente”. (Vargas y Burgos, 2016: 81).

Estas tecnologías son diseñadas principalmente para la guitarra eléctrica como herramientas externas, desarrolladas a partir de las exploraciones sonoras del rock en la segunda mitad del siglo XX. Hernando Cepeda Sánchez (2008) menciona que el *rock* en Colombia es un fenómeno que puede ser rastreado hasta 1965, gestado principalmente desde las subculturas juveniles en los centros urbanos. En Piendamó, la cultura de consumo de *rock*, el metal y sus subgéneros tuvo inicio en esa década, gracias al intercambio de cassettes que llegaban a través de los jóvenes migrantes, trabajadores comerciantes y transportadores que provenían hacia Ecuador, Pasto, Cali, Medellín y Bogotá. Es probable que esta primera generación de rockeros difundiera el gusto por este género musical a las siguientes generaciones al compartirlo entre quienes lo solicitaran. Entre los años ochenta, noventa y la primera década de 2000, se formaron algunas agrupaciones que además de interpretar el repertorio existente, creaban sus propias canciones, experimentando principalmente con las estéticas del *rock*, el *heavy metal*, el *thrash* y el *black metal*.

Como lo pude apreciar personalmente, durante la escena de producción y consumo en la primera década del nuevo siglo, se realizaron procesos de autogestión de espacios en el municipio para realizar pequeños festivales en fincas particulares y espacios públicos. Además, también pude observar la existencia de diálogos de intercambio musical entre la escena de Piendamó y las escenas de Popayán, Cali, Pasto, Medellín y Bogotá, entre otras.



Imagen 6: publicidad de los eventos *Metal Attack II* y *III* realizados en Piendamó, en 2013 y 2016 respectivamente. En estas imágenes se puede observar la presencia de bandas de Piendamó, Silvia, Popayán, Yumbo y Cali.

Mi participación en esta escena metalera del pueblo se transformó rápidamente en curiosidad por mi formación musical, el interés por practicar la guitarra eléctrica, el uso de pedales de distorsión y la conformación de diferentes grupos. En las academias de la Universidad de Pamplona, la Fundación Gentil Montaña y la Universidad Distrital, me encontré con la posibilidad de participar en diferentes ensambles y grupos de *rock*, *funk* y metal, que hacen necesario el uso de pedales de efectos útiles para abordar diferentes estéticas. Entre los pedales que he usado y cuyas posibilidades he experimentado se encuentran los efectos de *delay*, *wah-wah*, octavador y *loop*; la experimentación siempre ha sido el principal recurso para ampliar el espectro sonoro de mi práctica musical.



## 2.2. CARACTERÍSTICAS EXTERNAS DE LOS PEDALES

Los pedales pueden presentarse en una gran cantidad de formas, generalmente geométricas (principalmente rectangulares). Además, el procesamiento de la señal puede ser análogo o digital. Los pedales de efectos análogos presentan un único efecto, mientras que los pedales de procesamiento digital pueden contener de uno a varios efectos. (Bolívar Guachichulca, 2012: 23). Los pedales análogos alteran directamente la señal entrante (el sonido conectado a él) a través de circuitos eléctricos. Por el contrario, los pedales digitales alteran la señal entrante por medio de un circuito electrónico que procesa la señal eléctrica en código binario para su modificación. Algunas de las características externas principales de los pedales son:

### Parámetros del efecto

Los pedales pueden tener perillas, palancas, *faders* y/o botones que permiten modificar y establecer los parámetros de cada efecto.

### Perillas

Los pedales pueden contar con una o varias perillas que funcionan como potenciómetros<sup>5</sup> circulares. Éstas se utilizan para modificar y establecer los parámetros principales del efecto. Aunque los parámetros del efecto que se modifican con las perillas varían dependiendo del pedal, generalmente contienen las siguientes opciones: cantidad de efecto sobre la señal, control de ganancia —tanto en una única perilla, como en varias<sup>6</sup>— y cambio de función del efecto (en pedales digitales), entre otros. Todas las perillas cuentan con una línea a modo de radio —desde el perímetro hasta el centro— para visualizar la posición en la que se encuentra la perilla<sup>7</sup>.

### Pedal de expresión

Es un diseño de pedal que funciona con un mecanismo de cremallera y piñón para manipular los parámetros del efecto (Thomann, 2019). El sistema de este pedal se basa en una superficie rectangular para posar el pie, que está sujeta a una base por un punto de apoyo a modo de palanca de primer grado. Gracias a este punto de apoyo, la superficie se puede inclinar hacia adelante o hacia atrás al flexionar o extender el pie apoyado. El movimiento de la superficie hace girar un potenciómetro interno, que se encarga de variar los parámetros del efecto.



### Palancas

A diferencia de las perillas, es menos frecuente encontrar esta característica externa en los pedales. Además, es usual que un pedal contenga una única palanca ubicada en la parte superior central. Por otra parte, la palanca funciona a modo de interruptor y permite ubicar el efecto del pedal dentro de dos o tres funciones (variables, según el pedal).

### Botones y pantallas led

Estos dos son exclusivos de los pedales digitales. Por un lado, las pantallas permiten visualizar la información del efecto utilizado en tiempo real, por otro, los botones permiten establecer algunas configuraciones del efecto visible en la pantalla.

### Entrada y salida de señal input y output

La mayoría de los pedales cuentan en su diseño de fábrica con una entrada única de señal monoaural (**input**) ubicada al lado derecho y una de salida monoaural (**output**) ubicada al lado izquierdo. Algunos pedales cuentan con dos entradas y/o salidas de señal, que generalmente indican la posibilidad de conectar un instrumento o una amplificación estéreo.

### Botón de activación

Generalmente es presentado como un *switch* o una tapa diseñada para ser activada al pisarse con el pie. Algunos pedales tienen varios botones de activación, lo que permite activar o desactivar de manera independiente varias configuraciones del mismo efecto o varios efectos. Al activar un pedal, la señal que entra es modificada por el efecto del pedal. Cuando un pedal está desactivado (modo *bypass*) la señal que entra sale sin ser modificada<sup>8</sup>. Además de esto, la mayoría de los pedales incluye uno o varios indicadores led que alumbran cuando el pedal es activado.

### Fuente de energía

Para que funcionen los pedales, deben ser alimentados por una fuente de energía eléctrica, como un adaptador de corriente o una batería (generalmente de tipo pila).

Imagen 7

5. Un potenciómetro es aquella pieza en un circuito eléctrico que permite variar el límite de una corriente eléctrica que entra en un dispositivo. Dado que el sonido es transformado en corriente eléctrica para su procesamiento en los pedales, las diferentes variaciones de la corriente eléctrica que se producen al manipular un potenciómetro serán transformadas en variaciones o alteraciones del sonido inicial al ser amplificadas.

6. Cuando existen varias perillas de control de la ganancia, éstas suelen indicar diferentes rangos de la frecuencia, tales como altos, medios y bajos, para su modificación.

7. No debe confundirse la posición con la ubicación de una perilla. La primera indica el lugar hacia el cual apunta la línea, mientras que la segunda indica el lugar de la perilla con respecto al cuerpo del pedal.

8. Sin embargo, en el modo *bypass* es común que se produzca una pequeña cantidad de ruido o estática debido a los componentes internos o a la fuente de energía que alimenta al pedal.



## 2.3. UNA CLASIFICACIÓN DE LOS EFECTOS

De acuerdo con Xavier López Navarro, los efectos que producen los pedales pueden ser clasificados en seis tipos diferentes, de acuerdo con las alteraciones que producen en la señal de sonido entrante:

## 2.4. LA MÁQUINA

*La Máquina* es el nombre poético que le asigné al conjunto de pedales que uso actualmente. Ésta se compone de 15 pedales.

A continuación se expone la referencia, la empresa fabricante, el efecto, la clasificación y un enlace de vídeo demostrativo<sup>9</sup> de cada uno de los pedales usados (click en la imagen)

	CLASIFICACIÓN descripción	REFERENCIA	EMPRESA fabricante	EFECTO	REFERENCIA	EMPRESA fabricante	EFECTO					
<h3>Modulación</h3> <p>“Los cambios en la modulación son alteraciones del sonido basadas en la amplitud, la frecuencia y la fase de una señal, mezcladas con la señal original”.</p>	TR2	BOSS	Tremolo	Phase90	MXR	Phase	LOFI MACHINE	MOORER	Sintetizador	SL20	BOSS	Tremolo Groover
	<h3>Saturación</h3> <p>“Afecta al nivel de saturación o ganancia del sonido en cualquier medida. Dependiendo de las características, se logran alterar distintos armónicos y se opaca la nota fundamental en distintos niveles”.</p>	OS2	BOSS	Distorsión Over drive	Micro Amp	MXR	Booster	UM300	BEHRINGER	Distorsión		
		<h3>Repetición</h3> <p>Aunque López no lo define estrictamente, él indica que este tipo de pedal toma una señal para repetir su reproducción durante un lapso de tiempo.</p>	RC3	BOSS	Loop	FREEZE	Electro Harmonist	Sustain	TIME CORE	NUX	Delay	
	<h3>Filtración y dinámica</h3> <p>“En términos técnicos, la filtración consiste precisamente en aplicar un umbral a la ecualización de la señal, eligiendo la cantidad de frecuencias altas y bajas que tendrá el sonido final”.</p>		NR300	BEHRINGER	Reductor de ruido	GCB95	DUNLOP	Wha - wha	* <a href="https://www.youtube.com/playlist?list=PLMc1Z4tkFDbKP83gGmZXO8ta01V8FdY">https://www.youtube.com/playlist?list=PLMc1Z4tkFDbKP83gGmZXO8ta01V8FdY</a> (Url de los vídeos en caso de que el de el equipo no permita visualizar o abrir los vídeos al clicar la imagen de los pedales.)			
<h3>Temperamento</h3> <p>“El atemperamiento o atemperación del sonido es cambiar la frecuencia de un sonido, cambiándolo directamente o agregándolo al original, formando una armonía”.</p>		PS6	BOSS	Whammy armonizador								
<h3>Ecualización</h3> <p>López tampoco define este tipo, sin embargo, en la página de <i>Rock &amp; Roll para Muñones</i> (2019) se menciona que estos pedales permiten alterar la ganancia de las frecuencias en rangos específicos de una señal.</p>	<p>La Máquina no cuenta con pedales de esta categoría</p>		<p>Este pedal no es propiamente un efecto, pero sí direcciona la señal a diferentes salidas, lo que permite cambiar la organización de los pedales sin desconectarlos para reorganizarlos. Hago uso de 2 de estos pedales</p>									

(López Navarro, 2016: 12).

imagen 8

9. En estos vídeos, producidos por las empresas fabricantes y por los usuarios de pedales, se puede apreciar la alteración sonora que produce el uso de cada pedal.



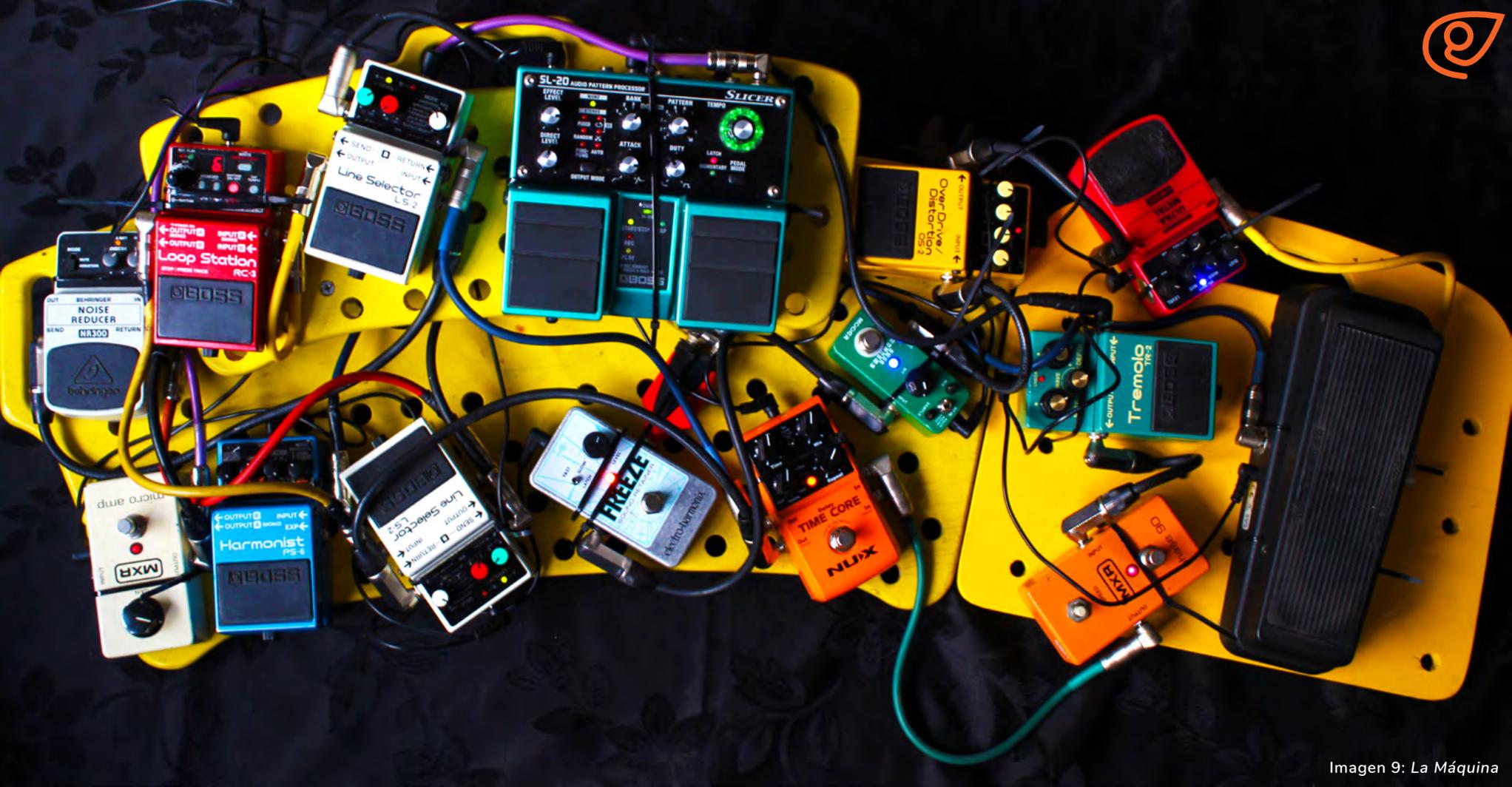


Imagen 9: La Máquina

## 2.4.1. Superposición de efectos

Al conectar 2 pedales, la señal entrará al primer pedal dispuesto y después al segundo. Al activar los pedales, el resultado es una superposición de efectos.

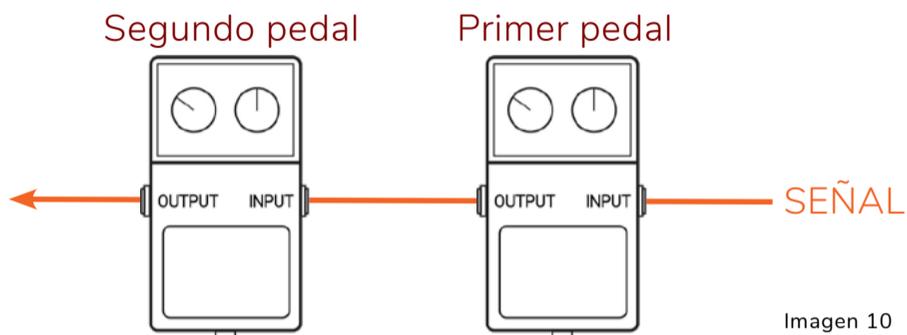


Imagen 10

Al activar los pedales, el resultado es una superposición de efectos. Por esta razón, el orden en que se disponen los pedales —de acuerdo con los intereses de cada intérprete— define también el orden en que los efectos se superponen. Para ejemplificar esto, se presentan dos audios e imágenes de apoyo. En ambos audios se utiliza el charango como la primera señal de entrada y un amplificador de guitarra eléctrica para la salida final de la señal.

Para la comprensión de las siguientes imágenes de ejemplo, se le recuerda al lector que:

LA ENTRADA DE LA SEÑAL *INPUT* SE ENCUENTRA AL LADO DERECHO DE LOS PEDALES, MIENTRAS QUE LA SALIDA *OUTPUT* ESTÁ AL LADO IZQUIERDO.

Por esta razón los diagramas se presentan de derecha a izquierda, en sentido contrario a la lectura del texto.

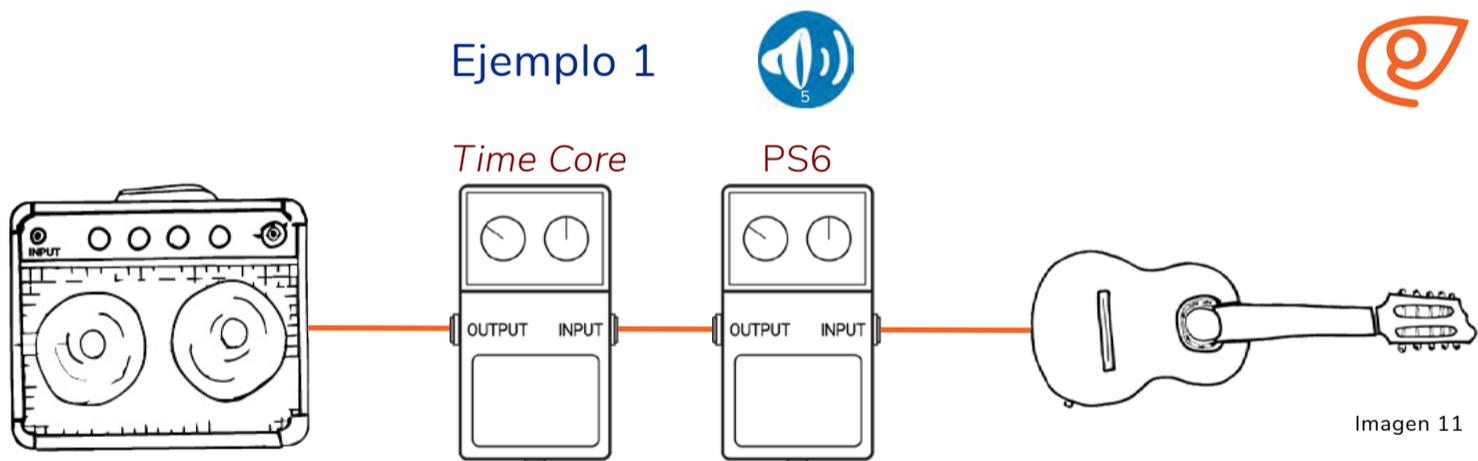


Imagen 11

En el primer audio, la señal entra primero al pedal PS6 (modo *Bend*: 1 octava) y luego pasa al pedal de *delay* *Time Core*.

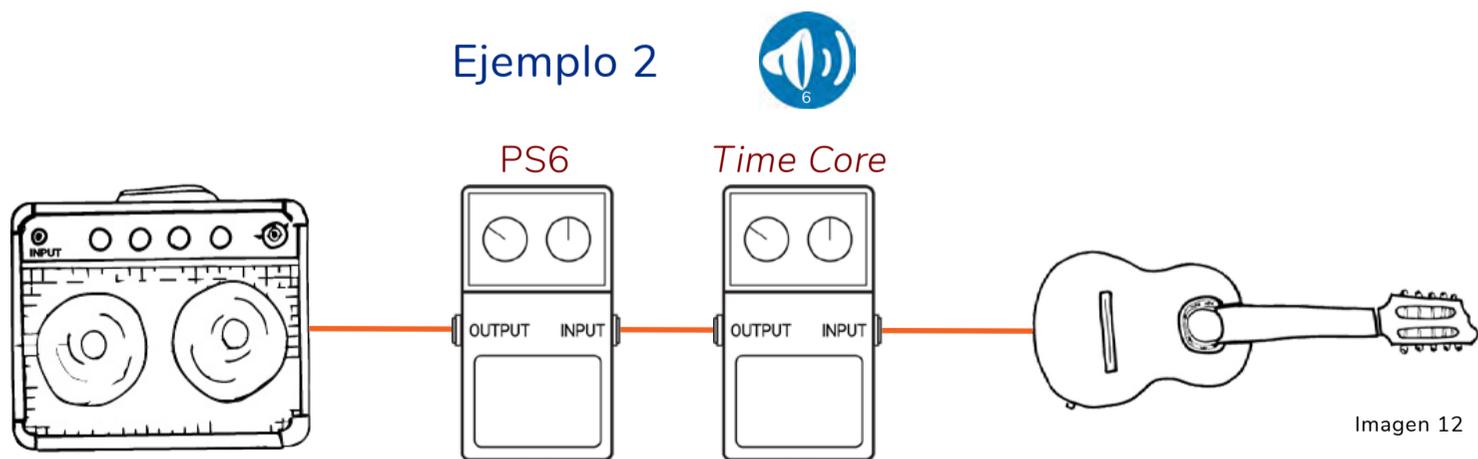


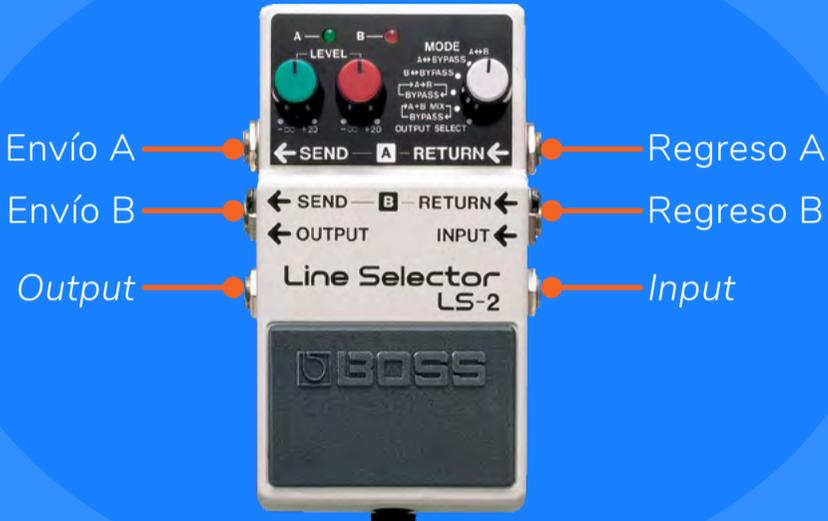
Imagen 12

Por el contrario, en el segundo audio la señal entra primero al pedal de *delay* y luego pasa al pedal PS6 en la misma función (modo *Bend*: 1 octava).



## 2.4.2. El pedal LS2 y sus posibilidades

El pedal LS2 permite redireccionar la entrada de una señal a dos salidas diferentes. De manera que al activar o desactivar el pedal se puede cambiar la organización de los efectos y, por tanto, su superposición.



Envío A  
Envío B  
Output

Regreso A  
Regreso B  
Input

Las posibilidades son:

- Al estar desactivado el pedal LS2 (modo *bypass*), la señal que ingresa por la entrada *input*, sale por la de *output* sin ninguna redirección.
- Cuando el pedal es activado, la señal que ingresa por la entrada *input* se puede redirigir al Envío A y/o al Envío B.
- Al activar el pedal también puede ingresar una señal a los Regresos A y/o B, esta señal saldrá por la salida *output* del pedal.
- Al momento de activar un envío también se activa su regreso correspondiente<sup>10</sup>.

Imagen 13

### Ejemplo de reorganización con la activación del pedal LS2

En los siguientes materiales, la señal inicial (charango) entra al pedal LS2. La salida de la señal pasa del *output* de este pedal a un amplificador. Además, en el Envío A, se conectan los pedales OS2 y Phase 90. Éstos llegan al Regreso A. Los pedales OS2 y Phase 90 se encontrarán activados durante los dos ejemplos.

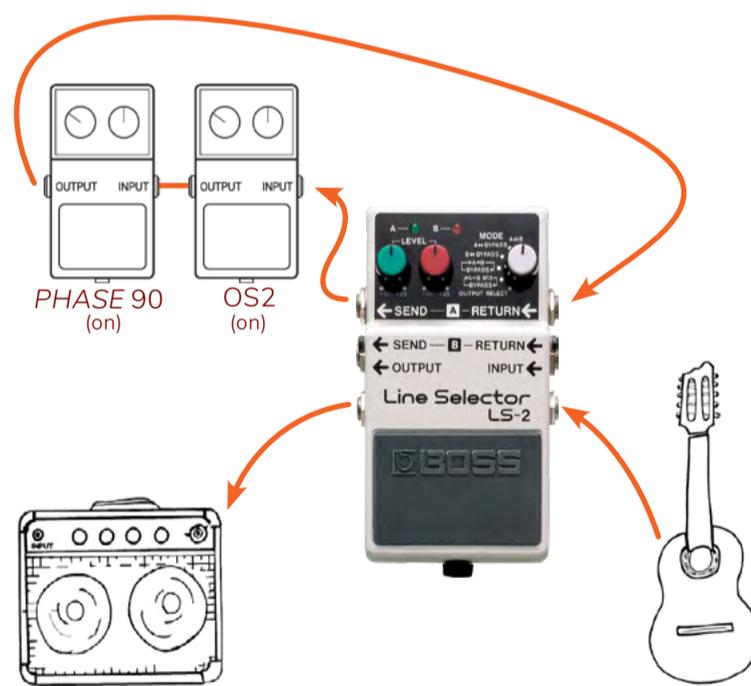


Imagen 14

#### Ejemplo 1 LS2 Desactivado (*bypass*)



En este ejemplo se puede observar que, aunque se encuentran activados dos pedales de efectos, la señal del charango pasa directamente al amplificador sin ser afectada. Por lo tanto, el resultado sonoro cuando el pedal LS2 está desactivado es idéntico al que se obtendría conectando el charango directamente al amplificador

#### Ejemplo 2 LS2 Activado



Por el contrario, en este ejemplo se puede observar que al activar el Envío A y su correspondiente regreso, la señal inicial sí es alterada por los pedales OS2 y Phase 90.

Aunque ésta es la función del pedal LS2 que utilicé para la organización de los pedales dispuestos en *La Máquina*, existen otras posibilidades descritas en la cartilla “Configuraciones de muestra” incluida en la adquisición del pedal (ver anexo 1). En la cartilla anexa se encuentra señalada la opción de configuración utilizada y descrita en este trabajo.

<sup>10</sup>. Es decir, al activar el Envío A, el Regreso A será activado automáticamente; de la misma manera sucede con el Envío y Regreso B. Este pedal también permite la activación de los dos envíos y por consiguiente ambos regresos, al mismo tiempo. Por otra parte, no es posible activar un envío y que no se active su respectivo regreso.



## 2.5. LA ORGANIZACIÓN DE PEDALES UTILIZADA EN LA MÁQUINA Y EL USO DEL PEDAL LS2

Como se mencionaba anteriormente, se hace uso de dos pedales LS2. Para diferenciar su posición en la organización, se les denomina LS2-1 y LS2-2. Los pedales en La Máquina se encuentran conectados de la siguiente manera:



Imagen 15

Tanto en el Envío A del pedal LS2-1, como en el Envío A del pedal LS2-2, se encuentran conectados los siguientes pedales:

Como lo muestra la imagen 17, las señales que salen de los Envíos A de los pedales LS2-1 y 2, entran simultáneamente en el *input* del pedal *FREEZE*<sup>11</sup>. De igual manera la señal que sale del *output* del pedal *TIME CORE* se dirige a las entradas de los Regresos A, en los pedales LS2-1 y 2 simultáneamente.



Imagen 16

Se utiliza el color verde para identificar esta ruta de la señal, en la imagen 17

Al unir las imágenes 16 y 17, se puede observar la organización completa de los pedales en La Máquina:

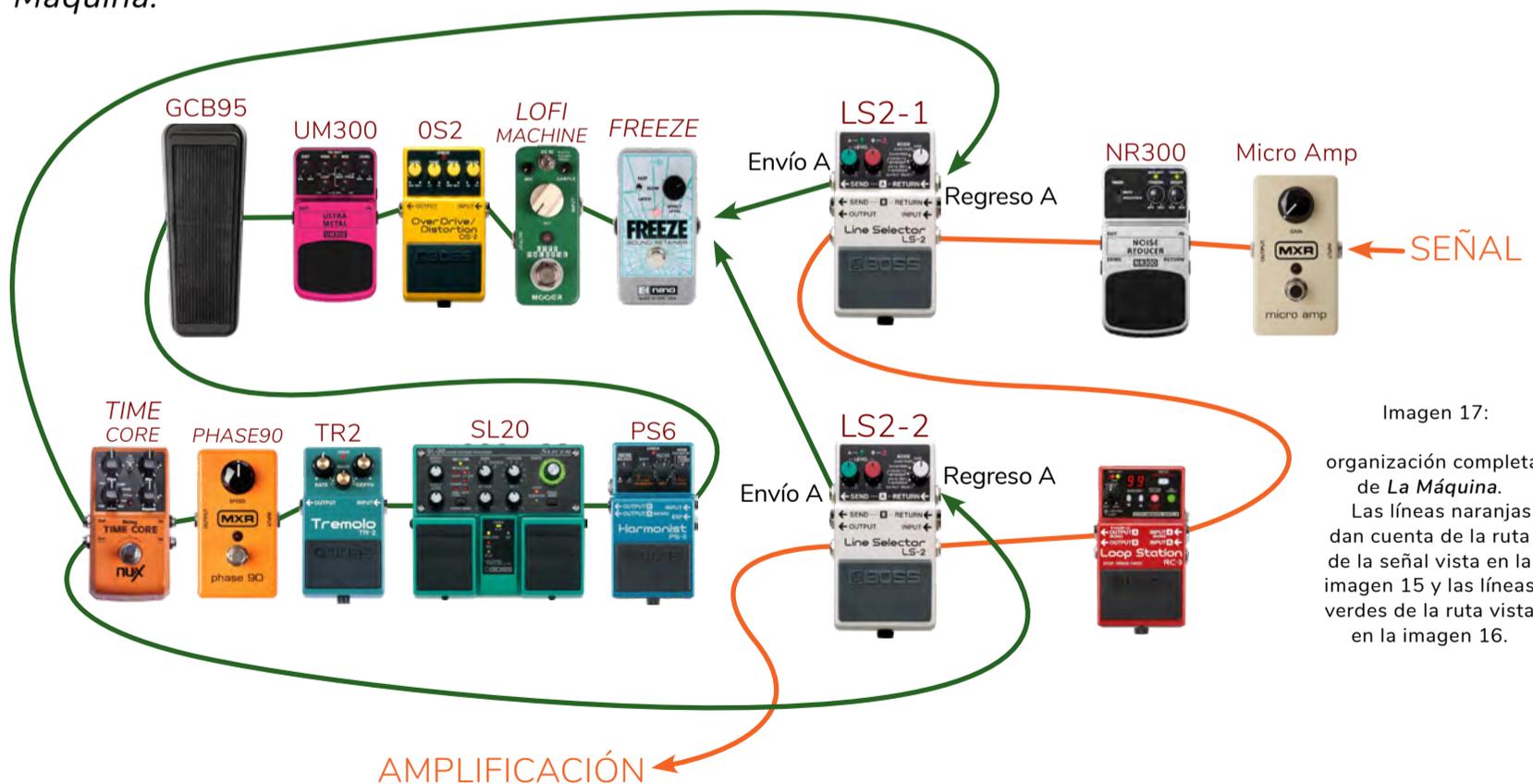


Imagen 17:

organización completa de La Máquina. Las líneas naranjas dan cuenta de la ruta de la señal vista en la imagen 15 y las líneas verdes de la ruta vista en la imagen 16.

Estos pedales LS2 se activan (*on*) y desactivan (*off*) para generar tres organizaciones distintas.

11. Para lograr la entrada de dos cables de línea en la única entrada *input* del pedal *FREEZE*, se utiliza un adaptador *splitter* de *plug* ¼ mono, con dos entradas hembras y una salida macho (también conocida como *plug* "T" o "Y").



## Organización 1 LS2-1 on y LS2-2 off

Se utiliza esta organización para modificar la señal inicial con los efectos y luego grabarla en el pedal RC.



Imagen 18

## Organización 2 LS2-1 off y LS2-2 on

Esta organización permite que las grabaciones previamente realizadas con el pedal RC3 puedan ser modificada por los efectos de los pedales

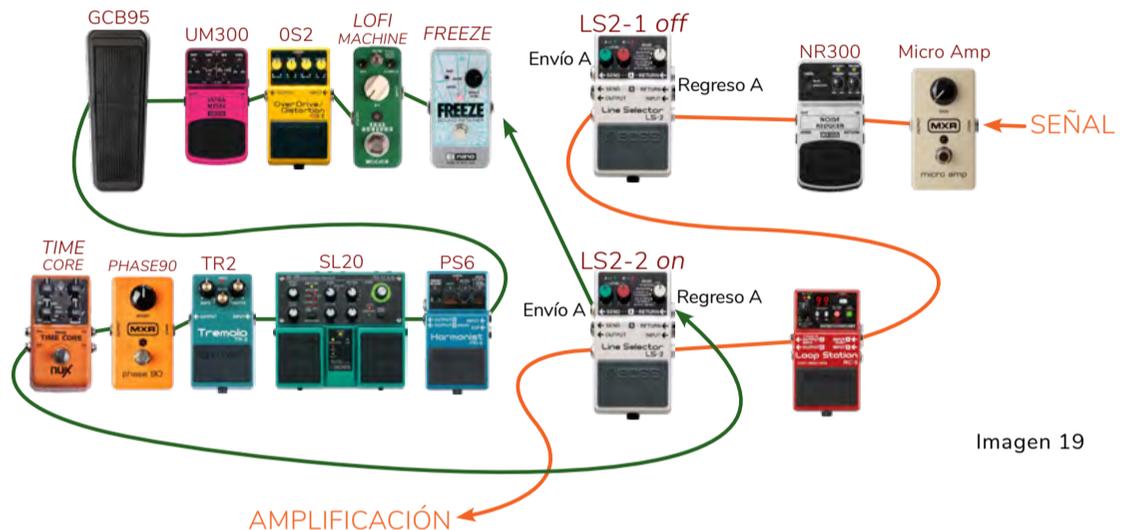


Imagen 19

Para ejemplificar lo anterior se crea un audio en el que se utiliza el charango como señal inicial. Utilizando la Organización 1, la señal del charango será modificada con el efecto del pedal *Phase 90 (phase)* y el pedal *Time Core (delay)*, mientras es grabada con el pedal RC3. Posterior a esto se pasará a la Organización 2 (minuto 0:13), en donde la grabación que fue previamente realizada, se modificará con el pedal PS6 (armonizador) y con el pedal GCB95 (*wah-wah*).



## Organización 3 LS2-1 on y LS2-2 on

Ocurre cuando se encuentran activados los dos pedales LS2, lo que genera una retroalimentación de la señal. Esto sucede porque, la señal que sale de los pedales entra nuevamente a ellos, generando un círculo infinito de tránsito de señal.

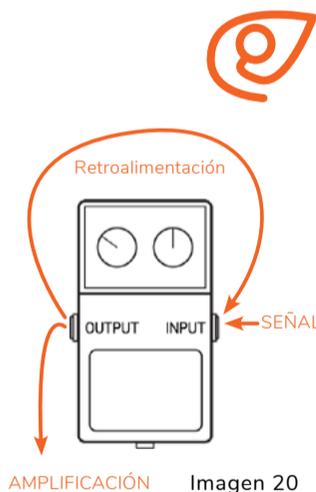


Imagen 20

Los siguientes son algunos de los efectos logrados con esta organización:

¡Advertencia!  
Estos sonidos pueden ser estridentes, incluso con un volumen bajo en los audífonos o en el sistema de audio.

Para lograr generar algunos efectos con esta organización, el control del volumen del pedal LS2-1 debe encontrarse al máximo, para emitir la mayor cantidad de señal entre los pedales *FREEZE* y *TIME CORE*; mientras que el LS2-2 debe tener la señal en los rangos más bajos del volumen con el fin de lograr una retroalimentación estable en los efectos y una salida de sonido controlada.

### Grito

Al activar el pedal PS6 en la función *Harmonist* y el pedal *wah* GCB95.



### Granulado

Al activar el pedal *Phase 90*.



### Arcoiris

Al activar la función *Bend* del pedal PS6.



## 2.6. HACIA UNA TÉCNICA INTERPRETATIVA DE LOS PEDALES: PROPUESTA DE TEORIZACIÓN

La posibilidad que encontré al experimentar con el pedal de *loop* RC3 —al grabar pistas y modificarlas en vivo a través de la manipulación de los pedales— fue el insumo principal para replantear la práctica con los pedales. De esta manera, más allá del uso de una herramienta subordinada al uso de un instrumento principal, planteo la manipulación de los pedales como una práctica propia de la interpretación técnica de un instrumento independiente, con sus propias lógicas de uso. Si bien cada pedal en sí mismo corresponde a un instrumento individual, la agrupación de varios pedales la pienso como un meta-instrumento<sup>12</sup>.

Cuando se plantea el uso de pedales como una interpretación de un instrumento musical, se hace necesario revisar los recursos técnico interpretativos que permiten abordar al instrumento. Al examinar diferentes fuentes, como la página *El pedal del guitarrista* (2019), documentos académicos como “Guía para el manejo de pedales análogos en la guitarra eléctrica” de Alonso González, Julián Andrés Rodríguez Gutiérrez y Marco Ferney (2014) y producciones audiovisuales, como por ejemplo los vídeos de JHS *Pedals* (2009) entre otros, se encuentra una gran variedad de información con respecto a la construcción y uso de los pedales, pero ninguna que permita identificar los recursos técnico interpretativos de esta práctica. Por esta razón se propone una teorización de los recursos técnico interpretativos que logré identificar en la práctica de estos instrumentos.

### Posición corporal

El cuerpo es el primer elemento por tener en cuenta para una manipulación adecuada y eficiente de los pedales. Para ubicar el cuerpo se debe considerar la ubicación de los pedales, ya que éstos pueden estar en el suelo, sobre una base *pedalboard* o bien sobre un soporte que nos permita tener los dispositivos a la altura más conveniente para su manipulación. Cuando los pedales se encuentran en el suelo, es recomendable ubicarse en un asiento con una altura que permita reposar los pies en los pedales al tiempo que la flexión en las rodillas es de 90°. Esto permite manipular tanto el instrumento de la señal inicial, como el acceso a los pedales utilizando los pies y las manos. En conversaciones personales con el maestro Rodolfo Acosta en el año 2017, él indicaba que utiliza una canasta de cerveza para ubicar la base *pedalboard*. Acosta menciona que, al interpretar la guitarra eléctrica de pie, la base de la canasta tiene la altura adecuada para activar o desactivar los pedales con los pies o las manos mientras usa la guitarra. El soporte a la altura de las manos, ya sea de pie o sentado, también es un buen recurso para manipular los pedales como único instrumento, aunque esto solo permite la intervención con las manos.

Es importante recordar que la gran mayoría de pedales tienen perillas, botones y palancas con tamaños pequeños. Por esta razón, no se recomienda el uso de elementos como guantes que puedan dificultar la acción de las manos sobre los pedales.

<sup>12</sup>. Es decir, un instrumento que a su vez contiene o está compuesto por varios instrumentos musicales. Un ejemplo de esto es la batería, que está compuesta por diferentes instrumentos de percusión, como el redoblante, el bombo y los platillos. Estos instrumentos se encuentran agrupados por un sistema de organización que permite al intérprete abordar cada instrumento por separado y en conjunto.



## Activar/desactivar (*on/off*)

Consiste en oprimir el botón de activación (tapa o *switch*). De esta manera se puede activar un pedal para manipular sus componentes o desactivarlo (modo *bypass*) para que cese la modificación utilizada. El número de veces que se debe oprimir un botón de activación, para activar o desactivar un efecto, puede variar dependiendo del pedal<sup>13</sup>. Este recurso técnico puede utilizarse con un único pedal o varios en caso de usar los dos pies y manos. De hecho, la disposición de los pedales puede organizarse de tal manera que cada extremidad del cuerpo oprima dos o más pedales, según la necesidad del intérprete.

## Tremolo *on-off*

Consiste en activar y desactivar rápidamente un pedal durante un tiempo prolongado. Con esta técnica se logra que la configuración del efecto se presente de manera intermitente.

### Ejemplo

En el siguiente ejemplo se realiza esta técnica utilizando el pedal *TIME CORE* (efecto de *delay*) con el charango como señal inicial.



Imagen 21:  
Disposición  
*on - off* para  
2 o más  
pedales



## Movimiento de palancas

Este recurso consiste en mover la palanca de un pedal para ubicarla en alguno de sus puntos de funcionamiento. Esto puede realizarse para establecer una función deseada al momento de activar o desactivar el pedal. Otra posibilidad es la de mover la palanca entre 2 o 3 puntos de funcionamiento mientras el pedal está activo para generar diferentes variaciones sonoras.

## Oprimir los botones

Esta técnica consiste en oprimir los botones para establecer las configuraciones necesarias de un pedal al momento de su activación o desactivación. Al igual que el movimiento de palancas, pueden generarse diferentes resultados sonoros al oprimir los botones de un pedal mientras éste se encuentra activado.

13. Por ejemplo, el modo *Bend* del pedal PS6 requiere oprimir y mantener oprimido para la activación *on* del efecto y dejar de oprimir para su desactivación *off*. Es decir, solo se requiere oprimir una vez para ambos recursos. De manera diferente, la activación *on* del efecto "grabar" en el pedal de *loop* RC3, requiere oprimir una vez (sin mantener oprimido), pero la desactivación *off* se realiza oprimiendo dos veces seguidas la tapa de activación.



## Movimiento de perillas: dextrógiro y levógiro

Este recurso técnico interpretativo consiste en girar una perilla para establecer un parámetro de efecto que sea audible al activar o desactivar el efecto.

Como una manera de facilitar la escritura y descripción de esta técnica se plantean dos tipos de giro, dependiendo del estado de activación de un pedal:

### Giro activo

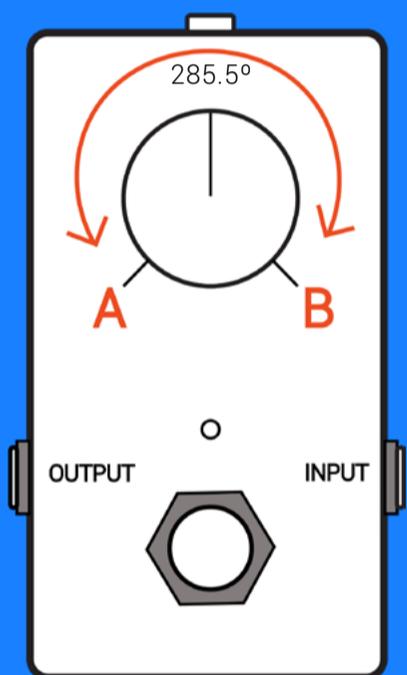
Sucede al realizar el giro mientras el pedal se encuentra activado. Se utiliza para conseguir una transformación del sonido en vivo mientras se gira la perilla.

### Giro bypass

Sucede cuando se realiza el giro de perillas mientras el pedal se encuentra desactivado. Esto permite que el efecto sea preestablecido para su escucha posterior.

Las perillas de los pedales comprenden en su circunferencia un rango de uso de  $285.5^\circ$  aproximadamente<sup>14</sup>. Este rango de uso indica la cantidad de movimiento que permite físicamente el giro de una perilla<sup>15</sup>, como lo muestra la siguiente imagen:

Imagen 22



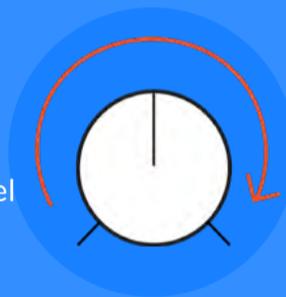
El movimiento de perillas puede ser usado en varias perillas de un mismo pedal, con giros en ambos sentidos, así como en varios pedales simultáneamente. Por otro lado, la velocidad con la que se realiza el giro puede ser rápida o lenta y es una de las dificultades técnicas que se debe resolver con la práctica y experimentación constante. De esto puedo decir que las alteraciones más controlables en el sonido se logran con un giro muy lento. Mientras que los giros rápidos funcionan muy bien al realizarlos de manera total, pero es difícil controlar la posición en el rango de uso al que se desea llegar en un giro parcial.

- En la parte A se encuentra el rango mínimo del parámetro o variación que controla la perilla en el efecto. En el lado B se encuentra el rango máximo.

- El giro de la perilla se puede realizar en sentido:

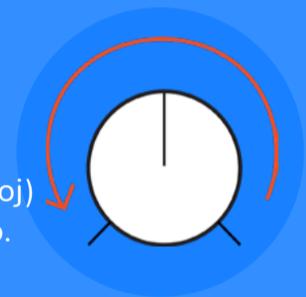
### Dextrógiro

(en el mismo sentido de las manecillas del reloj) para aumentar el parámetro deseado.

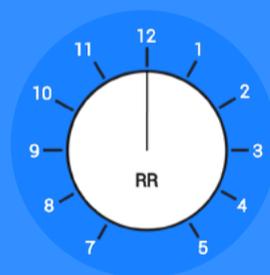


### Levógiro

(en sentido contrario a las manecillas del reloj) para disminuirlo.



- Este movimiento de giro se puede realizar de manera total —hasta llegar al rango máximo o mínimo— o de manera parcial.
- Además, se pueden utilizar los números de las horas en un reloj analógico, como una forma de indicar la posición de las perillas. A esta forma de referenciar posiciones en las perillas le denominé “RR” (como una referencia al reloj).

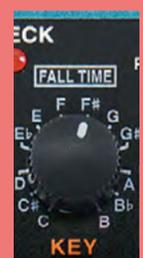


Se debe tener en cuenta que esta forma de referenciar posiciones no es aplicable para todas las perillas, puesto que algunas tienen posiciones preestablecidas.

Específicamente la perilla *Fall Time* o *Key* del pedal PS6 tiene 12 posiciones indicadas con los 12 semitonos, cuyas posiciones no corresponden al sistema RR.

También las perillas *Bank* y *Pattern* del pedal SL20 tienen unas posiciones preestablecidas con números.

Para estos casos excepcionales es recomendable usar la referencia del pedal en vez del sistema RR propuesto.



## Ejemplo



se utiliza el charango como señal primaria y la perilla *Time* que modifica la velocidad de repetición en el pedal *TIME CORE (delay)*.

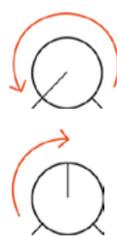


Imagen 23

- Primero se hace un movimiento total de perilla, en sentido levógiro y a una velocidad lenta.
- Posterior a esto, se hace un movimiento parcial —hasta la mitad del rango de uso o a las 12RR— en sentido dextrógiro y a velocidad rápida —el movimiento parcial sucede en el minuto 00:48—.

14. Esta medida surge de la observación de todas las perillas en *La Máquina*. Al darme cuenta de que su rango de uso era similar, procedí a medir y calcular el rango de uso presentado.

15. Una excepción de este rango es la perilla tiempo, del pedal SL20, cuyo rango de uso es de  $360^\circ$ .



### 3. CONECTANDO EL CHARANGO A LOS PEDALES



Algunas propuestas, como la de Facundo Salgado en el concurso de Boss Loop Station (2011) o la de Damian Verdun y Jimena Virgolini (2012), ya hacen uso del charango conectado a pedales como parte de una experimentación. Entonces, se puede decir que existe ya una curiosidad y un trabajo realizado alrededor de estos componentes. Por otro lado, en las músicas del Cauca el uso del charango está alejado del uso de pedales. Sin embargo, la práctica personal da cuenta de un punto de convergencia. Existen dos experiencias precedentes para la realización de este trabajo.

Mi tesis de pregrado fue uno de los primeros espacios en los que abordé la práctica de charango y pedales. Para este trabajo se realizó una composición sonora, que consta de seis momentos. En esta composición expuse algunas de las texturas y sonoridades que surgían de experimentar con estos instrumentos.



La agrupación Señales de Humo se enfoca en la creación de canciones inéditas, utilizando la guitarra acústica como base armónica y los tambores como base rítmica. En conversaciones con los integrantes, así como a través de improvisaciones del charango y pedales sobre las canciones del grupo, fueron surgiendo diferentes ideas sobre cómo abordar esta práctica en el concepto de la canción.



Estas experiencias contienen información de algunos tratamientos interpretativos que, aunque son realizados en la práctica, no he conceptualizado, teorizado o descrito. Los siguientes insumos se presentan en el trabajo de investigación para formalizar los procesos interpretativos surgidos de la experiencia, como un material conceptual útil para la creación y la experimentación.

### 3.1. MULTIINSTRUMENTALISMO EN LA PRÁCTICA

La utilización de varios instrumentos representa una cantidad de posibilidades, pero así mismo una serie de limitaciones por considerar. Las primeras dificultades de un músico, al enfrentarse con la interpretación de diferentes instrumentos al mismo tiempo, son físicas (Andrew Bevan, 2006: 20). Los cambios de instrumentos y ejecuciones, el uso simultáneo y la improvisación, son algunas de las posibilidades por contemplar durante una interpretación multiinstrumental.

Al interpretar el charango conectado a los pedales se puede usar solo el charango (con todos los pedales desactivados) o solo los pedales, con las técnicas revisadas anteriormente. Sin embargo, al usar ambos instrumentos simultáneamente, los pedales transforman la señal del charango. En otras palabras, los pedales necesitan de la señal del charango para funcionar, a diferencia de otros procesos multiinstrumentales<sup>16</sup>. Entonces se puede decir que todo uso simultáneo del charango conectado a los pedales requiere, en principio, una acción sobre el charango que alimente el uso de pedales.

En la práctica personal uso las manos y los pies para la interpretación. Las manos permiten abordar tanto el charango como los pedales, mientras que los pies están destinados únicamente a la interpretación de los pedales.

<sup>16</sup> como por ejemplo la multipercusión, en la que el uso simultáneo de dos percusiones no implica que uno de los instrumentos dependa físicamente del uso del otro para producir sonido.



## 3.2. RECURSOS TÉCNICOS PARA LA INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA DEL CHARANGO CONECTADO A PEDALES

Estos recursos surgen de la experimentación combinando las técnicas del charango y de los pedales, revisadas anteriormente.

### Charango / *on-off*

Este recurso consiste en aplicar una técnica del charango al tiempo que se activa o desactiva un pedal con los pies. El recurso también puede ser usado con la técnica de pedales “trémolo *on-off*”. No se contempla la manipulación de los parámetros del efecto, sino únicamente su activación. Por esta razón, es importante preconfigurar los parámetros deseados de cada efecto, antes de alimentarlos con el sonido del charango.

#### Ejemplo



Rasgado -  
aplatillado/  
wah.

### Charango/manipulación de los pedales

Este recurso se puede realizar de dos maneras diferentes:

#### Cambio instrumental

Consiste en tocar el charango y soltarlo para activar o desactivar los pedales, o bien para manipular las perillas, botones, palancas y/o *faders* de los pedales. Como el sonido del charango se extingue rápidamente, el movimiento de cambio de instrumento debe ser lo suficientemente veloz para modificar la señal antes de que se extinga. Por esta razón, esta técnica resulta eficaz con intervenciones cortas del charango y de la manipulación del pedal.

#### Ejemplo



Arpeggio/  
OS2 perilla  
COLOR  
movimiento  
total, rápido.

Sin embargo, existen algunas posibilidades de ampliar el tiempo del sonido que produce el charango que permiten, a su vez, ampliar el tiempo de acción sobre los pedales:

Una de las posibilidades para extender el tiempo de manipulación es utilizar un efecto de repetición, esto permite mantener la señal del charango por un tiempo prolongado para la manipulación de los pedales. Otra posibilidad es aumentar el volumen de la señal inicial progresivamente, mientras el sonido se extingue —bien sea con un parámetro de volumen o directamente de la amplificación—.

### Acción simultánea

Consiste en tocar el charango al mismo tiempo que se manipulan los parámetros de un pedal. En este trabajo se ha experimentado con tres formas de acción simultánea:

- **Cuerdas al aire/manipulación**

Utilizando las cuerdas al aire del charango con una mano, mientras la otra manipula el pedal.

- **Martillar-jalar/manipulación**

Utilizando las técnicas *hammer on* y *pull off* del charango con la mano sobre el mástil, mientras la otra manipula los pedales.

- **Podipulación**

Por último, se ha experimentado tocar el charango con ambas manos, mientras los dedos de los pies modifican o podipulan<sup>17</sup> los parámetros de un efecto. Sin embargo, esta forma requiere el desarrollo de una habilidad motriz muy particular. Primero, la disociación de las extremidades para realizar diferentes tareas, en diferentes tiempos, sobre una intención musical particular. Segundo, la estabilidad corporal necesaria para soportar físicamente todas las acciones realizadas<sup>18</sup>. Y tercero, la habilidad de los pies (especialmente de los dedos) para acceder a cada parámetro y lograr modificarlo en función de la interpretación<sup>19</sup>.

#### Ejemplos



Cuerda al aire  
A y C/PS6  
función  
Harmonist.



Hammer on  
y pull off  
cuerda G/TR2  
(movimiento  
total lento  
de la perilla  
DEPTH).



Tercer orden  
octavado-  
glissando/  
LOFI  
MACHINE  
(movimiento rápido  
de la perilla bit  
con el dedo pulgar del  
pie izquierdo).

17. Concepto inventado por el autor que traslada las nociones del concepto “manipular” a la acción realizada con el pie.

18. En la experimentación me di cuenta de que esta forma prescinde de las piernas como base corporal, pues éstas se encuentran elevadas del piso al realizar la fuerza y tensión necesarias para mover cada parámetro en los pedales. Contrario a las piernas, el cuerpo utiliza los glúteos y muslos como base corporal, lo que exige un gran esfuerzo del *core* (tronco, espalda, abdomen, lumbares, etcétera).

19. La forma física del pedal influye sobre la posibilidad de modificar los parámetros con el pie, pues los espacios entre perillas, botones y otros componentes pueden llegar a ser muy estrechos como para lograr un agarre o presión estable. Sin embargo, algunos pocos parámetros pueden ser grandes y de fácil acceso o movimiento, lo que permite modificar exitosamente el parámetro usando los pies.





SEGUNDA PARTE  
**ESTÉTICAS**



1. ACERCA DE  
LAS NUEVAS  
MÚSICAS  
COLOMBIANAS

## 1.1. ACERCAMIENTO AL CONCEPTO

Como lo indican Ana María Ochoa y Carolina Botero (2008), citadas por Nathaly Gómez (2015: 45), el concepto de nuevas músicas colombianas o NMC es una etiqueta utilizada por los medios masivos de comunicación desde los años sesenta, para referirse a la experimentación (principalmente estética) sobre músicas locales. Esta categoría intenta abarcar a aquellos grupos que fusionan o hacen híbridos con estéticas del *rock*, el *jazz*, la electrónica o cualquier otra, con las de las prácticas locales en el país. Sin embargo, esta intención de hibridar lógicas rítmicas ya era una constante dentro de diferentes desarrollos en las músicas locales. Esto se puede corroborar en la adopción ya mencionada del charango y las composiciones andinas suramericanas dentro del movimiento indigenista en el Cauca, o la adopción del arquetipo jazz band para la interpretación y creación de música en la costa del Caribe colombiano a mediados del siglo XX (Solano Alonso, 2003). Si el desarrollo de la música local sugiere, en diferentes casos, el contacto y experimentación con estéticas musicales globales, ¿qué es lo que abarca el concepto de nuevas músicas colombianas y por qué? Gómez parece indicar que inicia en la práctica de músicos situados en contextos urbanos a comienzos del nuevo milenio, y que se dirige hacia una lectura de las prácticas rurales, ancestrales y campesinas. Estos músicos urbanos que han tenido un contacto previo con estéticas globales como el *rock*, el *jazz*, el *pop* y la música electrónica, entre otros, integran estos elementos estéticos con su lectura de lo local. Como resultado, se generan propuestas funcionales para el público y el mercado abarcado en el sistema de la *world music*.

La categoría de *world music* surge como una estrategia de la industria musical para generar un mercado alrededor de las músicas locales, tradicionales y populares en el mundo. Como lo menciona Ana María Ochoa (2000), esta categoría del mercado incluye una cantidad de problemáticas, como la inclusión de materiales sumamente distintos en su razón de práctica y producción. Esto genera redefiniciones en la representación de las prácticas locales, nacionales y transnacionales que no siempre resultan útiles para las músicas aglomeradas en la categoría y que, en cambio, terminan ignorando muchas veces los propósitos originales de los contenidos. Entre otras problemáticas, también se puede apreciar la falta de retribución a las comunidades y poblaciones de las cuales se extraen y apropian los materiales y la exotización como marca o producto comercial.

Carolina Santamaría (2007a) logra evidenciar que la construcción del imaginario nacional, desde lo musical, está siendo atravesado por intereses publicitarios, mercantiles e industriales. Dado que algunos intereses de grandes empresas y centros de poder urbanos legitiman como música nacional a una cantidad reducida de prácticas locales, al mismo tiempo que se invisibiliza y excluye a otras. De esta manera, el concepto de nuevas músicas colombianas se establece como una etiqueta que, además de servir como producto circulable en el mercado global, entra a jugar un rol importante en la definición de lo colombiano.

El interés de muchos músicos colombianos en las prácticas musicales afropacíficas y afrocaribeñas encuentra espacios de legitimación en concursos, festivales, escenarios virtuales y demás. Por otra parte, el acierto en la circulación global a través de las ventas y reconocimiento mediático, entre otros, también genera un eco de legitimación dentro de lo local. Estas formas de legitimación devienen en la construcción de una identidad musical nacional afroetnizada y atravesada por una multiculturalidad limitada a los intereses y posibilidades comerciales globales. (Calle, 2012: 164).

El concepto de nuevas músicas colombianas funciona como una marca comercial inscrita en la producción y circulación de la *world music*, que además se presenta como un mediador en la construcción de la representación nacional con tendencia a la exaltación del afroexotismo. Sin embargo, es posible vislumbrar en los trabajos de Santamaría, Gómez y Calle, que los músicos, en muchas ocasiones, hacen uso de la práctica y creación dentro de las NMC como una oportunidad para reivindicar, fortalecer, visibilizar, investigar y aportar a los músicos, maestros, comunidades y poblaciones de las prácticas locales. Esto es posible si se aprovechan los espacios académicos, culturales y estatales para generar proyectos de formación, información y participación ciudadana, entre otros, que permitan tener un impacto positivo en su entorno y/o el de las culturas implícitas dentro de su práctica musical.

## 1.2. OPORTUNIDADES EN LA PRÁCTICA DE NMC PARA ABORDAR LA RAÍZ Y LA NOSTALGIA

La práctica personal intenta alimentarse de diferentes estéticas, conceptos y disciplinas para ser desarrolladas dentro de los contextos musicales que atraviesan mi entorno: la región Andina centro y sur de Colombia y la transición constante entre la zona urbana de Bogotá y la cabecera municipal de Piendamó. Por esta razón, el trabajo realizado atraviesa el concepto de NMC como una etiqueta vigente y casi obligatoria para la circulación de una propuesta con esta naturaleza sonora. Pero también la atraviesa como una posibilidad para abordar desde la investigación y creación a aquellas estéticas que hacen parte de la curiosidad por las prácticas musicales propias del Cauca andino.

La curiosidad en este proyecto se enfoca en la interpretación del bambuco patiano de la agrupación Son de Capellanía. La razón tiene lugar en la memoria personal, pues encuentro en la música de la agrupación mencionada una sensación de pertenecer al contexto cultural de Piendamó y la región Andina del Cauca. Gracias a esta motivación, me parece que es necesario ahondar en los aspectos contextuales que rodean el bambuco patiano.



2.  
DEL BAMBUCO  
AL BAMBUCO  
PATIANO

## 2.1. BAMBUCO Y LA HISTORIA DEL VENCEDOR: SOBRE EL NACIONALISMO

El bambuco es un sistema musical que ha estado muy presente en la construcción de la identidad nacional desde el siglo XIX en Colombia. Como lo indica Martha Enna Rodríguez Melo (2011), las apariciones del bambuco en las batallas más emblemáticas de la historia de la Independencia son un antecedente que, durante el siglo XIX, ancla a estas músicas con los discursos patrióticos. Discursos que, posteriormente, sirven a intereses políticos para la construcción y difusión de una memoria que aglomera a la comunidad colombiana. Durante el siglo XIX, el proyecto nacionalista gestado desde la élite política encuentra en algunas prácticas rurales y campesinas de la región Andina los insumos culturales sobre los cuales construye los discursos identitarios nacionales. De hecho, durante el siglo XIX, los principales autores de la literatura costumbrista empiezan a mencionar prácticas musicales y dancísticas del bambuco en sus textos. (Barrero Coral, 2018). Ésta es una de las maneras en que se genera la aceptación y transformación del bambuco en los círculos de poder político y económico en las capitales urbanas del país. Para la segunda mitad del siglo XIX, el bambuco había sido adaptado a la notación musical occidental europea y, con ello, a la composición, la publicación de repertorio y a los bailes de salón. (Rodríguez, 2011).

Con la llegada y durante la primera mitad del siglo XX, la apropiación del bambuco por los músicos urbanos generó una publicación grande de este repertorio, lo que conformó los formatos para su interpretación y circulación. Estos músicos, repertorios y formatos encuentran un espacio importante en la industria fonográfica, que permite la grabación y difusión a nivel nacional e internacional. El éxito de esta difusión en el ámbito popular consolida y fortalece la práctica del bambuco como una forma cultural que representa la identidad nacional durante la primera mitad del siglo XX. (Santamaría, 2007a).

Durante la segunda mitad del siglo XX, la práctica del bambuco se ve enfrentada a su incursión y desarrollo dentro de las lógicas académicas, así como a la *folclorización* y canonización de sus parámetros interpretativos y estéticos en la creación de textos y festivales. Por otro lado, esta práctica también se ve sometida a la experimentación de formatos y estéticas globales como el *jazz* o el *rock* por parte de músicos interesados en la exploración de músicas locales. (Santamaría, 2007b).

Entonces, el bambuco como práctica musical fue legitimado históricamente desde la perspectiva del vencedor, primero como parte de una lucha patriótica, luego desde la configuración literaria y aceptación por parte de las élites criollas y mestizas en el proyecto nacionalista y posteriormente por la industria y la academia de formación occidental europea. Esta pequeña síntesis evidencia cómo la narrativa colonial —dominante en la construcción de la identidad nacional— ha sido una constante en el desarrollo del bambuco.

La historiografía del vencedor inscrita en el bambuco es una memoria construida para aglomerar, enaltecer y agrandar al pueblo local y extranjero en función de algunos intereses políticos y económicos. En muchas ocasiones, esta memoria invisibiliza y excluye procesos diferentes del desarrollo de la práctica. Sin embargo, los estudios en torno al bambuco, realizados principalmente en el nuevo milenio, se han encargado de deconstruir, analizar y cuestionar los procesos mediante los que se configura la percepción de lo nacional en su desarrollo. Esto permite visibilizar otras prácticas de bambuco desarrolladas en los sectores rurales, campesinos e indígenas. Visualizando así un panorama más amplio del espectro del bambuco a nivel nacional e incluso transnacional. De esta manera es posible afirmar que se puede hacer un reconocimiento al bambuco patiano como una práctica propia del Cauca y, al mismo tiempo, involucrar el charango conectado a pedales como una propuesta novedosa en este lenguaje estético.

## 2.2. BAMBUCO PATIANO

Según Carlos Miñana Blasco (1997), los documentos más antiguos que mencionan al bambuco sitúan su práctica en el sur del Cauca y lo relacionan con las danzas y la música militar en las bandas de vientos. Para agregar, la autora Paloma Muñoz dice que “el bambuco patiano es un género musical fundado con raíces africanas, producto de una transculturación hispana”, (2001: 329), propio de las prácticas locales en el Cauca. Para identificar el origen negro del bambuco, Muñoz presenta una serie de evidencias que lo relacionarían con la presencia de una práctica del siglo XVIII, denominada bambuco negro o bambuco viejo, que a su vez tiene una relación muy cercana con las músicas de currulao, presentes en la región del Pacífico. Según Muñoz, esta práctica de currulao se traslada a la zona andina y tiene contacto con los instrumentos y prácticas hispanas e indígenas, dando lugar al origen del bambuco andino. También indica que la práctica del bambuco de los negros que migraron al Patía, se presentaba antiguamente en un formato que incluía cantadoras y tambores nativos del Pacífico, como los cununos. Entonces, en el contacto de este bambuco con los instrumentos de origen europeo se sumaron las cuerdas como la guitarra, el tiple y el violín. Muñoz parece indicar que el bambuco patiano es el nombre con el que los músicos en el Patía y sus pueblos cercanos hacen referencia a la práctica del bambuco viejo, íntimamente relacionado con la tradición de currulao, para diferenciarlo del bambuco que se desarrolló en la región Andina —tanto en el formato de flautas y tambores del Cauca, como el de los centros urbanos de cuerdas pulsadas y piano, entre otros—.

**Pangorita**  
(bambuco viejo)  
Perlas del Pacífico



**El sotareño**  
(bambuco caucano)  
En la interpretación de  
Chirimía Armonía Caucana.



**Bochica**  
(bambuco)  
En la interpretación del  
Trío Morales Pino.



## 2.3. DIFERENTES FORMATOS DEL BAMBUCO PATIANO

Tras la revisión de los vídeos documentales de Paloma Muñoz (2013), Andrea Franco (2014) y Mauricio Beltrán Quintero, Laura Carolina Daza Cortez y Clara Inés Cárdenas Saavedra (2013), que abordan algunos de los aspectos históricos y culturales alrededor del bambuco patiano, se puede dar cuenta de que actualmente los músicos hacen uso de diferentes instrumentos como los violines, cuerdas pulsadas, percusión tradicional, percusión afrolatina y voces. Aunque éstos se pueden presentar en diferentes combinaciones, parece existir una tendencia al uso de formatos definidos. La construcción de formatos definidos podría indicar la presencia de estilos, géneros, clasificaciones o procesos de desarrollo histórico distintos dentro del bambuco patiano.

“Es tal la fuerza del bambuco en el Patía, que los pobladores identifican distintas clases de bambuco: patiano, corrido, pasia’o y recula”. (Muñoz, 2001: 326). Sin embargo, en el vídeo de Beltrán, Daza y Cárdenas (2013) es posible apreciar, en el minuto 13:10, que la clase “recula” hace referencia a una forma dancística y no a una propiamente musical. Además, en este video es posible ver que existen otras formas dancísticas de abordar el bambuco patiano, como el “bambuco volteado”. Estas dos formas dancísticas se muestran en el vídeo como pasos o coreografías de pareja que hacen parte de la tradición local. Entonces, es posible que las otras clases de bambuco mencionadas por Muñoz se refieran también a los aspectos de la danza que los habitantes del Patía identifican como una parte íntegra del bambuco patiano, pero que no necesariamente implican diferencias en cuestión del formato, la interpretación u otros aspectos musicales.

En la literatura y videografía consultada no fue posible rastrear datos previamente establecidos acerca del uso de diferentes formatos concretos en el bambuco patiano. Por esta razón, se procede a plantear una clasificación de los formatos a partir de la consulta y observación de textos y vídeos que abordan el bambuco patiano.

Para el planteamiento de las siguientes clasificaciones se tuvieron en cuenta las referencias encontradas en textos de investigación de Paloma Muñoz (2016, 2008), los vídeos documentales de Muñoz (2013), Franco (2014), Beltrán et al. (2013) y de algunas producciones audiovisuales de distintas agrupaciones, como por ejemplo Son del Tuno, Las Cantadoras del Patía y el Grupo Palmeras, entre otros. Entre las apreciaciones generales que se pueden encontrar al observar estos referentes, se puede decir que el uso de la voz suele estar presente en todos los formatos y es utilizado equitativamente por hombres y mujeres, mientras que la interpretación de instrumentos parece ser exclusiva de la población masculina. Otro de los aspectos generales es el de la construcción musical sobre algunos parámetros armónicos propios de la música tonal, como el uso frecuente de la escala menor armónica y de las progresiones posibles entre I y V. Uno de los aspectos más relevantes para establecer diferentes clasificaciones del formato, identificado al revisar estas referencias, es la construcción musical en función de una melodía principal. Además, se propone una breve razón contextual que permita ubicar el desarrollo del formato dentro del bambuco patiano.



### 2.3.1. Violines negros

Esta clasificación hace referencia a la práctica del violín, sobre la cual Paloma Muñoz (2016) menciona que se desarrolla como una apropiación de un instrumento europeo durante las épocas de la Colonia, con los procesos de esclavización y formación de una comunidad palenquera en el Cauca. Posteriormente, la práctica de este instrumento desemboca en la construcción de una forma propia de abordar la luthería, la técnica interpretativa e incluso se asocia a las cosmogonías de los pueblos afrodescendientes en el Patía. El formato del violín negro es interpretado en las modalidades de solo, solista y acompañante. Este formato puede incluir varios violines, guitarra, tambora, cununos y voces.



*La patirruca*  
Grupo Palmeras.

### 2.3.2. Cantadoras



*Juan sin miedo*  
Cantadoras del Patía.

En este formato se pueden encontrar cuerdas pulsadas, percusión y violín acompañando a un grupo de voces femeninas. Aunque de este formato no se encontró un estudio que profundice al respecto, al escuchar el grupo de Las Cantadoras del Patía<sup>20</sup> se puede encontrar una relación sonora muy cercana a la práctica de las cantadoras del Pacífico sur. Este formato podría indicar que una serie de tradiciones musicales propias de las músicas afro fueron conservadas y desarrolladas dentro de la región por medio del bambuco. O bien, que en algún momento de la historia fueron trasladadas a causa de la migración o difusión a la región del Patía y que, posteriormente, se desarrollaron en la práctica local del bambuco.

20. Audición de los resultados en YouTube tras realizar la búsqueda "Las Cantadoras del Patía". En: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=las+cantadoras+del+patia](https://www.youtube.com/results?search_query=las+cantadoras+del+patia)



### 2.3.3. Soneros: canción, cuerdas pulsadas y percusión afrolatina

En conversaciones personales con María Elena Anchico<sup>21</sup>, en noviembre del 2019, el término “soneros” surgió como un neologismo de los grupos que en este formato tocan las músicas de son patiano y bambuco patiano. En esta clasificación se destaca la participación melódica de la guitarra acústica y la guitarra requinto. Su uso se manifiesta principalmente en la forma canción, con lo que se puede plantear la influencia de propuestas musicales que hacían uso de la voz, la guitarra y el requinto en la forma canción como los duetos instrumental-vocal del siglo XX, las músicas de despecho, la carrilera y parranda de la zona cafetera, la exitosa propuesta musical de Guillermo Buitrago y otros fenómenos transnacionales como la nueva canción latinoamericana o la cumbia peruana. En cuanto a la voz, además de la canción que se puede interpretar en solitario, las agrupaciones con varios intérpretes suelen utilizar algunos recursos responsoriales (voz principal solo-coro en varias voces). Esto podría indicar una serie de apropiaciones estéticas de la práctica de las cantadoras en el bambuco patiano y/o de las músicas vocales responsoriales del Pacífico y el Caribe.

En esta clasificación es importante destacar el uso de instrumentos de percusión afrolatina. Aunque la percusión en las otras clasificaciones también puede estar presente, hacen uso principalmente del bombo. De manera diferente, es posible apreciar que los grupos Son del Tuno y Son de Capellanía hacen uso de timbal, maracas, bongos, congas y güiro de calabaza o metálico. Es probable que la aparición de estos instrumentos en la práctica del bambuco patiano y la presentación de estos grupos en el ámbito de la músicaailable se relacione con la circulación y desarrollo de la música tropicalailable en Colombia a mediados del siglo XX.



*La picuda maliciosa*  
Son del tuno.

A principios del siglo XX la música de los países del Gran Caribe encuentra un lugar de circulación en Barranquilla, donde posteriormente los músicos locales se apropian de las estéticas e instrumentos para desarrollar sus propias prácticas. (Wade, 2002). El fuerte impacto que tiene la música caribeña a nivel nacional puede haber influido en la construcción de este formatoailable dentro del bambuco patiano. Entonces, es posible que las músicasailables producto de la *caribeñización* como el son, el porro, el *chucu-chucu*, el merengue y la salsa, entre otros, hayan influenciado directamente a los músicos en el Patía por medio del disco o vinilo, presentaciones de las agrupaciones (tanto originales como de *covers*) o la radiodifusión. También es posible que

21. Maestra del taller en músicas del Pacífico sur de la Maestría en Músicas Colombianas, en la Universidad El Bosque.





*Palito caé*

Peregoyo y su Combo Vacana.

la influencia de la músicaailable y los instrumentos de percusión afrolatina hayan llegado primero al Pacífico a través de agrupaciones como Peregoyo y su Combo Vacaná, para luego encontrar espacios de interacción con los pueblos afro de la zona andina en el Cauca. Otra posibilidad es la influencia que pudo tener la música que del Caribe colombiano llegó a los países como Perú, donde se transforma y desarrolla con sus propias prácticas musicales en géneros como la chicha o la cumbia amazónica y que luego retorna hacia el Patía por Ecuador y los departamentos del sur colombiano.

Tanto Son del Tuno como Son de Capellanía usan bajo eléctrico e insumos para la amplificación, como micrófonos para las voces y las cuerdas pulsadas. Estos instrumentos, la grabación, producción audiovisual y los contenidos con los que se presentan los videoclips (como el número de contacto), podrían indicar una serie de transformaciones de la práctica del bambuco patiano en respuesta a los fenómenos de la transición a una concepción centrada en el espectáculo de la música, la actividad comercial, las tecnologías de amplificación, grabación, producción y difusión. Estas transformaciones reflejan una serie de tensiones entre las relaciones del pueblo y sus prácticas locales con las dinámicas actuales de la globalización. Sobre esto, Paloma Muñoz dice que:

La dinámica de esta tensión entre músicas populares y músicas tradicionales permite sugerir que los significados tienen una procedencia campesina con expresiones de la sociedad de consumo urbana. Son unas identidades sonoras que evidencian los conflictos identitarios entre procesos de globalización y regionalización de las culturas locales. Es decir, aparecen en conflicto también conceptos como el de territorio respecto a la identidad.

Y añade: “Los géneros musicales se reciclan y se fusionan desde las expresiones de lo local con las características de las músicas del mundo, donde establecen unas relaciones con el espacio y el poder y les permiten trascender las fronteras formales convencionales”. (Muñoz, 2008: 131).





# 3. SON DE CAPELLANÍA



## 3.1. CATALINA

Mi curiosidad por la estética interpretativa de la agrupación Son de Capellanía nace de la memoria, la nostalgia, la percepción de pertenecer a una cultura caucana andina y la necesidad de incidir en mi entorno desde el quehacer artístico. Esta misma curiosidad es la que me invita a abordar el bambuco patiano dentro de mi práctica con el charango y los pedales.

En la memoria tengo presente la canción *Catalina* del grupo Son del Patanguajejo, como una canción que me evoca las fiestas decembrinas y la sonoridad local del municipio de Piendamó. Esta canción hacía parte de los éxitos bailables de Navidad y fin de año que circulaban en las emisoras populares como *Piendamó Estéreo* o *Radio Uno*, además de los discos y las memorias mp3 con compilados de música que graban los dueños de comercios informales. Al buscar esta canción en YouTube descubrí que uno de los resultados (Son del Patanguajejo, 2009) contiene la canción original, pero con material visual del grupo Son de Capellanía. Por esta coincidencia, me acerqué al repertorio de esta agrupación. Después de escuchar su repertorio en YouTube, encontré algunas similitudes estéticas entre canciones como *La bruja* y *A comer barbudo* con la canción *Catalina*.



*Catalina*

Son del Patanguajejo



*La bruja*

Son de Capellanía

Puedo decir entonces que encontré en la canción *Catalina* una sonoridad que atravesó mi sensibilidad como músico y piendamoneño. En la búsqueda de sonoridades similares a las de la canción, decidí abordar el bambuco patiano del grupo Son de Capellanía como el referente estético principal para desarrollar la experimentación interpretativa.

## 3.2. SON DE CAPELLANÍA: LA INFORMACIÓN DEL LICENCIADO EDWIN RUÍZ

Para acercarse al contexto del grupo Son de Capellanía, se realiza a continuación la síntesis de algunos apartados del trabajo de Edwin Andrés Ruiz Velasco (2014).

El licenciado en música Edwin Andrés Ruiz Velasco, de la Universidad del Cauca, realizó un trabajo que aborda al grupo Son de Capellanía como una oportunidad para ahondar en las prácticas locales del sur del Cauca. Para este trabajo, Ruiz realizó un trabajo de campo visitando los lugares de ensayo y entrevistando a los músicos, que le permitió identificar el contexto geográfico, económico y cultural en el que se desarrolla la práctica de este grupo. Además, Ruiz realizó la transcripción y análisis musical de varias canciones, generando un insumo gráfico que funciona como una estrategia para la conservación de la música del sur colombiano. (Ruiz, 2014).



El grupo Son de Capellanía toma su nombre del corregimiento de Capellanías en el municipio de Bolívar, Cauca, lugar del cual son originarios algunos de sus integrantes más antiguos. El acceso al corregimiento desde Popayán puede durar más de 6 horas y requiere hasta de cuatro diferentes medios de transporte, en los que se incluye atravesar un río en lancha y recorrer un camino de herradura montado en el lomo de un caballo. Además, el lugar presenta algunas dificultades para sus habitantes, como el deterioro de la infraestructura, el despoblamiento y la ausencia de acueducto, entre otros. La producción económica gira entorno a la agricultura, la ganadería, la pesca y la explotación de recursos como el oro y la sal, comprendiendo al río San Jorge como un afluente importante para la producción de estos recursos. Es necesario comprender estas problemáticas contextuales para visualizarlas en la creación artística a la luz de circulación de las NMC.



El grupo Son de Capellanía tiene su origen en el año 2004 (Ruiz, 2014: 38), gracias a la influencia sonora del grupo Son del Tuno y la motivación de los músicos locales para grabar con la Fundación Estrella Orográfica del Macizo Colombiano, Fundecima. Esta fundación se encontraba realizando un proyecto de construcción regional en el marco del movimiento campesino Comité de Integración del Macizo Colombiano, CIMA, en la que se planteaba la resistencia social contra los

conflictos armados, políticos y culturales. Uno de los actos de resistencia consistía en la construcción de un patrimonio sociocultural regional por medio de la grabación y difusión de las composiciones musicales de las comunidades locales en el Cauca y Nariño. Para participar en el proyecto de Fundecima, los primeros integrantes del grupo grabaron tres canciones de manera casera en el corregimiento de Capellanías. En el nombre del grupo puede apreciarse el reconocimiento o la afirmación de pertenencia que tiene con su territorio. Así como también el uso multisémico de la palabra “son” como una indicación de localidad, de referencia a la influencia del género musical caribeño y de apropiación regional. De manera similar, la interpretación del charango y los pedales en este trabajo se basa en la pertenencia al territorio y el contexto donde sucede, es decir, entre Piendamó y Bogotá.

Desde sus comienzos, el grupo Son de Capellanía se desarrolló dentro de las músicas bailables, razón por la cual sus principales escenarios son las fiestas, celebraciones y ferias populares y religiosas:



“Se sabe que el grupo ha compartido tarima con artistas de talla nacional e internacional como Andy Montañez, Hermanos Lebrón, Son de Cali, Gigantes del Vallenato, Álvaro del Castillo, Sonora Ponceña, Luis Alberto el Canario, Los Hermanos Medina, Son del Tuno, La Suprema Corte, entre otros”. (Ruiz, 2014: 50).

En cuanto a la producción discográfica, el grupo ha grabado tres canciones con el sello discográfico Chiva Producciones, dentro del proyecto de Fundecima y cuatro discos en los estudios GRC, con el productor Guido Ruiz, en donde:

“Cada CD, es una recopilación de algunos temas del CD anterior y la inclusión de los nuevos. Esta estrategia la utilizan para que la música permanezca vigente y la comunidad pueda recordar los temas conocidos y ‘gozar los nuevos’”. (Ruiz, 2014: 55).

Su formato inicial se componía de voces, requinto, bajo, percusión, guitarra y bongó. Este formato ha variado con la inclusión de instrumentos como los timbales, la conga y un segundo requinto. Actualmente, el formato comprende los instrumentos: voces, guitarra, requinto, bajo eléctrico, conga, bongó, timbal y güiro. Los integrantes del grupo Son de Capellanía se formaron de manera autodidacta y su práctica musical complementa el trabajo (generalmente campesino) con el que subsisten. En el aprendizaje autodidacta, los músicos han desarrollado sus propias técnicas y formas de interpretar la música. Esto representa un reto personal en esta investigación, porque hace necesario transformar y adaptar las técnicas propias del charango ahora conectado a pedales para lograr una apropiación del estilo interpretativo referente.

### 3.3. ACERCA DE LA MÚSICA

Para realizar un acercamiento a los aspectos musicales del grupo, es necesario entender la función y el uso de su música. Teniendo en cuenta las definiciones de Alan Merriam (2001) y el trabajo de Ruíz (2014), podemos decir que la actividad musical del grupo Son de Capellanía contribuye a la continuidad y estabilidad de la cultura en la región; así como también a la integración de la sociedad. Esto resulta posible gracias a la difusión y desarrollo de los saberes, narrativas y sonoridades locales, integrados con la actividad musical del grupo y su presencia en las redes sociales de comunicación e integración. Estas plataformas pueden ser físicas —conciertos o eventos festivos— o virtuales —como las actividades de difusión y comunicación por medio de Internet—.

En cuanto al uso, la música del grupo se enfoca en el baile, generalmente dentro del marco de las fiestas y carnavales locales y regionales. Este uso condiciona el éxito de la actividad musical del grupo. Por esta razón, su música tiene prioridades como el ensamble y la puesta escénica, dejando en un segundo plano otros aspectos como el virtuosismo técnico y el uso de tempos más sincronizados o lentos. Por otra parte, los músicos del grupo han identificado y desarrollado los elementos interpretativos que, de manera individual y colectiva, les permiten hacer que la gente baile.



### 3.3.1. Procesos para la comprensión musical

En el curso de este trabajo, realicé el análisis y la comprensión de la interpretación musical del grupo referente a través de dos procesos. El primero se enfocó en la identificación y apropiación de la estética musical. Como ejercicio para esto, realicé una sesión semanal de escucha del repertorio del grupo publicado en YouTube. Durante estas sesiones hice apuntes en una bitácora escrita, en especial sobre los aspectos propuestos por identificar, como por ejemplo la forma, los círculos armónicos y la letras, entre otros. Por otra parte, fui a una presentación del grupo en la tarima cultural de los Carnavales de Pubenza, el 4 de enero del 2020 en Popayán. De esta experiencia resulta importante el ejercicio de observación y escucha que provee la información interpretativa. Pero también hice parte del público, participé del baile, la fiesta y el compartir social.

El segundo proceso se centró en la comprensión de la interpretación del bambuco patiano del grupo. Para lo cual realicé un análisis de los elementos interpretativos presentados por Ruíz (2014), en el que identifiqué y agrupé las frases, párrafos e ideas en referencia a la técnica instrumental, el ensamble, la composición, la interpretación y el aprendizaje autodidacta. En este análisis di cuenta de algunas palabras como “alegría”, “sabor” o “calentura”, términos que usan los músicos del grupo para referirse a nociones subjetivas comprensibles por ellos mismos y en el medio en que se desempeñan. Es decir que existen algunas terminologías locales que cobran sentido en ese contexto musical y que abordé para darle un reconocimiento a esa manera propia de entender la música.

“Lo que pasa es que el ritmo de aquí, de lo caliente del grupo Los Amigos y Son de Capellanía, es un ritmo para la gente alegre, como de acá, de la gente caliente”, Wilson Fair Rengifo, 2012. Narración oral. Capellanía. Cauca. Entrevista transcrita por Ruíz, (2014: 35).

Sin embargo, algunas de estas palabras aparecen en otros apartados del texto, siendo relacionadas por los mismos músicos con elementos de la técnica o la interpretación instrumental: “Cuando la música está en mambo, como la salsa que es marcha y mambo, yo también acá le pongo [...], es decir hay mambo, alegría, entonces ahí van las campanas. Más que todo en el coro, o en la alegría del requinto”, Wilson Fair Rengifo, 2012. Narración oral. Capellanía. Cauca. Entrevista transcrita por Ruíz, (2014: 54).

*Pegar* es una de estas palabras identificadas y puede indicar el ataque al cuerpo de un instrumento percusivo, la capacidad de una canción para generar gusto y baile en las personas que la escuchan o una herramienta de estudio autodidacta. Como herramienta de estudio consiste en reproducir una canción que contenga los elementos de interés por aprender (punteos, cortes y acordes, etcétera) y, de manera simultánea a la escucha, *pegarse* con el instrumento a la pista, es decir probar qué posiciones, golpes, ataques y/o armonías suenan bien, similar o igual a lo que suena. (Ruíz, 2014: 44). Utilicé esta herramienta de estudio para la comprensión de la interpretación del grupo. Dicho de otro modo, puse las canciones del grupo Son de Capellanía y me pegaba a ellas con el charango y los pedales.



### 3.3.2. Identificación de las técnicas y recursos interpretativos en el bambuco patiano de Son de Capellanía

Es importante aclarar que estas técnicas y recursos son el resultado de una lectura personal y subjetiva de los elementos musicales identificados en el proceso para la comprensión de la música del grupo. De ninguna manera se pretende que los contenidos presentados configuren una forma única o inmutable de la música de Son de Capellanía. Si no que, al contrario, se plantean como materiales y pensamientos que resultaron útiles para el posterior desarrollo de la experimentación.

#### Forma canción

el bambuco patiano que interpreta Son de Capellanía se presenta en la forma de canción popular y su estructura se compone de:

##### Introducción

se realizan una melodía principal con el requinto solo y el resto de instrumentos generalmente entran poco después con una pequeña figura rítmica en obligado. La melodía de introducción generalmente se compone de dos frases a modo de pregunta y respuesta.

##### Intermedios

son melodías que realiza el requinto antes de las estrofas y coros. El intermedio que precede a las estrofas es melódicamente diferente del que precede a los coros.

##### Estrofas

es el primer espacio destinado para la exposición de las letras. Pueden haber de dos a cinco estrofas antes del primer coro. Además, la cantidad de estrofas que hay antes del primer coro es siempre mayor a la que hay después.

##### Coros

en éste se expone el fragmento más sonoro de la letra y puede ser cantado por varias voces. El coro es generalmente repetido dos veces seguidas en cada aparición y puede aparecer en más de dos ocasiones en la canción.

##### Solos

es un intermedio especial que suele suceder luego del primer coro o al final de la canción. En este espacio el requinto o la guitarra interpreta una melodía diferente de la introducción y de los demás intermedios. Puede darse la improvisación en este espacio.

#### Rítmica

La rítmica hace referencia a la capacidad del músico y del ensamble para mantener un pulso rítmico definido, estable y preciso. Para lograr esta estabilidad es importante que los músicos se encuentren dispuestos y alegres, lo que les permite expresar la música al público y, así, transmitir su alegría a las personas que les rodean. (Ruíz, 2014: 49, 50 y 88). Es decir, que una actitud alegre en la interpretación deviene en la rítmica estable necesaria para establecer una conexión con el público.

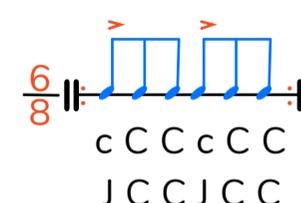
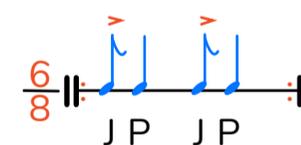
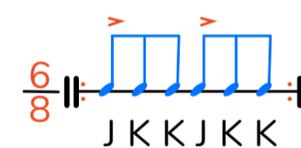
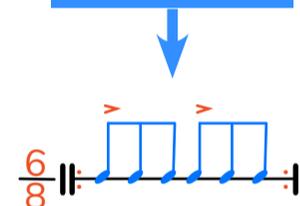


Básicamente todos los instrumentos del formato están a cargo de mantener la rítmica, pero esta función es mucho más notoria en la interpretación de la guitarra, el güiro, las congas y los bongós. Esto sucede porque los patrones rítmicos que se usan para estos instrumentos son cortos y están previamente definidos para ser utilizados durante toda una canción. Por ejemplo, de la interpretación del güiro se dice que “Anselmo utiliza los mismos movimientos para todos los ritmos, de acuerdo a la velocidad del tema musical”. (Ruiz, 2014: 88).

Otro componente importante de la rítmica son las combinaciones o las variaciones. Las combinaciones son desarrollos tímbricos elaborados sobre los patrones previamente definidos en la canción. Por otra parte, las variaciones consisten en desarrollos rítmicos sobre los mismos patrones. Estos desarrollos pueden surgir de manera espontánea o predefinida por parte de cualquier músico. Como resultado de las combinaciones y las variaciones, se aumenta a una mayor alegría en la interpretación, siendo éste el momento en el que las personas bailan. Aunque cualquier instrumento está en condiciones para hacer variaciones y combinaciones, los principales encargados son el bajo y el timbal. En el bajo las variaciones consisten en tocar más de dos notas por compás sin salirse de la rítmica. Mientras que en la interpretación del timbal existen combinaciones y variaciones mucho más definidas:

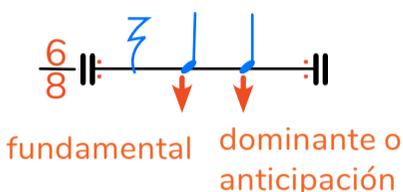
- En el bambuco patiano y pensado en la métrica de 6/8, el patrón rítmico del timbal es de seis golpes por compás, es decir un golpe por corchea, con acentos en el primer y cuarto pulso.
- La primera combinación tímbrica resulta de usar el *jamblock* en los pulsos acentuados y la cáscara en los demás pulsos. Usan esta combinación para destacar las letras y algunas melodías del requinto.
- Una variación consiste en tocar el *jamblock* en los pulsos acentuados y el platillo en el segundo y quinto pulso, en figura de negra. Ésta es usada con frecuencia en los intermedios del requinto.
- La segunda combinación consiste en utilizar dos campanas o *jamblock* y una campana. Se atacará la campana de registro más agudo o el *jamblock* en los tiempos acentuados. El grupo usa esta combinación en los coros, improvisaciones, mambos y solos.
- Las entradas a letras o intermedios se suelen apoyar con un redoble sobre las pailas del timbal, seguido por un ataque al platillo.

*Jamblock*: J  
 Cascara: K  
 Platillo: P  
 Campana: c  
 (registro agudo)  
 Campana: C  
 (registro grave)



Cada grado armónico puede durar un compás

- II: Im - V7 :II
  - II: V7 - Im :II
- o dos compases
- II: Im - Im / V7 - V7 :II
  - II: V7 - V7 / Im - Im :II
  - II: Im - V7 / V7 - Im :II
  - II: V7 - Im / Im - V7 :II



## Armonías

Los giros armónicos que el grupo utiliza para estructurar sus temas comprenden el grado I y V7 de la tonalidad menor. Eventualmente, pueden aparecer otros grados como el IV, VI o III, pero son tratados como acordes de paso o bordadura. Una particularidad importante es la anticipación armónica que realiza el bajo en la ejecución del bambuco patiano. Esta anticipación se conoce como bajo *galopiao*:

“equivalente a: silencio de negra y dos negras, donde la primera es la fundamental y la segunda la dominante o la anticipación del bajo del siguiente tono”, (Ruíz, 2014: 84). Para comprender esta particularidad resulta práctico relacionar la anticipación con la manera en la que se anticipa el bajo en otras músicas bailables, como la salsa o el son cubano.

## Melodías

El requinto y las voces son los instrumentos que llevan el rol melódico en el ensamble. Para la interpretación del requinto se utilizan herramientas como el transportador, una uñeta de pulgar (o bien una peineta) para el ataque y una correa sujetadora, para tocar de pie. Las melodías se construyen sobre las notas del acorde, casi como arpeggios, pero utilizando algunos bordados y notas de paso. Estas melodías son motivos cortos que se repiten a manera de *obstinato*. En los intermedios y solos el requinto le da la calentura a la música, es decir, son momentos de clímax en el discurso musical. Por otro lado, cuando las voces llevan la melodía principal, el requinto realiza un contracanto que, junto a la voz, dan movimiento a la canción. (Ruíz, 2014: 83).

Las voces tienen la melodía principal en las estrofas y los coros. Es habitual que en la estrofa exista una única voz, mientras que en los coros se sumen más voces. Así mismo, este instrumento tiene dos componentes principales, las características sonoras y la lírica.

### Las características sonoras

Son las particularidades tímbricas, técnicas e interpretativas de los cantantes. Sin entrar en detalle sobre la particularidad tímbrica, se puede decir que todas las voces son masculinas y están ubicadas en el registro tenor. Hay que resaltar que la técnica utilizada para el canto es desarrollada por ellos mismos en un proceso autodidacta, no obstante, el ámbito donde se usa la voz generalmente no es mayor a una octava y se ejecuta con la voz de pecho. Además de esto, existen otras características sonoras en la interpretación como los saludos y los gritos. Los saludos son menciones recitadas de nombres de personajes, como por ejemplo el compositor de la canción y el lugar en donde se encuentra la persona. Seguido al saludo, se encuentran los gritos que se realizan con la expresión “¡Ay!”, en donde el sonido de la “a” se realiza con un registro medio grave y la “y” con una *glissando* ascendente y una constricción al final del grito. (Ruíz, 2014: 101).

### Las líricas

Se acomodan a la música y se construyen utilizando el recurso de la rima. Las estrofas se componen de dos o más frases y es frecuente que una frase se repita dos veces. Además, todas las estrofas suelen tener la misma melodía, pero las palabras y el contenido textual son diferentes en cada estrofa. Las letras relatan historias locales de la tradición oral, así como las vivencias y experiencias de los compositores —que no siempre son integrantes del grupo—. Por esta razón, en sus letras resaltan las palabras, gestos y expresiones regionales, como un reflejo de la identidad cultural local.





TERCERA PARTE  
**EXPERIMENTACIONES**



1.  
**CREACIÓN  
PARA LA**

**EXPERIMENTACIÓN  
INTERPRETATIVA**

La adaptación del repertorio de bambuco patiano —ya existente que interpreta Son de Capellánía— a la práctica del charango y pedales, implica unas dificultades. La primera se presenta con la gestión económica, legal y moral requerida para la modificación estética de las canciones. Otra es que la modificación de las canciones de la agrupación podría llevar fácilmente a la adaptación de algunas melodías al charango y la presencia de algunos efectos que sumen color y textura al resultado sonoro. Este tipo de trabajo sólo haría posible el desarrollo de unos pocos recursos técnicos que permitan abordar unas canciones definidas, limitando la necesidad de construir un discurso interpretativo, desde los instrumentos, que se vea involucrado profundamente con el bambuco patiano y su presentación por parte de la agrupación referente. Para la construcción de este discurso se trabajó la experimentación interpretativa sobre seis canciones inéditas propias.

Nombre de la canción	Anotaciones
<i>Los discos flotantes.</i>	Formato completo.
<i>Pongan acueducto en capellanías.</i>	Formato completo.
<i>Floricultor.</i>	Formato completo. Compuesta previamente.
<i>Rico y delicioso.</i>	Solo charango y pedales.
<i>Ojos sólidos.</i>	Formato completo.
<i>Motorratón.</i>	Formato completo.

Una de las seis canciones inéditas estaba previamente compuesta en ritmo de bambuco para guitarra y voz. En esta canción la experimentación del charango con pedales se realizó a modo de arreglo instrumental y orquestación. Para el arreglo de la canción se hizo uso de los elementos aprendidos en el acercamiento a la música de Son de Capellánía. Así se logró transformar un bambuco, de una naturaleza más cercana a la influencia nacionalista, a la estética patiana. De esta forma se muestra a la creación como una herramienta para desafiar y redefinir los conceptos e imaginarios sobre los que construimos nuestra identidad individual y colectiva.

Las otras cinco canciones fueron compuestas en el transcurso del trabajo. Entre éstas se crea una solo para charango y pedales, de tipo sesión<sup>22</sup>, sin letra. Las otras cinco canciones —incluyendo la canción previamente compuesta— se interpretan con un formato de varios instrumentos.

El formato para trabajar las composiciones contiene guitarra acústica, tiple, bandola andina, corno francés, oboe, bajo eléctrico, percusión afrolatina y voces, además del charango con pedales. Usar los instrumentos comunes a los referentes estudiados como la guitarra, el bajo, la percusión y las voces, fue una decisión que se tomó para presentar un resultado sonoro que se acerque con fidelidad y respeto a las estéticas exploradas. Los instrumentos como el tiple y la bandola hacen parte importante de la práctica del bambuco andino, y la decisión de involucrarlos permite la apertura de un espacio para la práctica del bambuco patiano dentro de las prácticas instrumentales de bambuco a nivel nacional. De otra manera, el corno francés y el oboe se incluyen para equilibrar la textura tímbrica del ensamble, logrando que la sonoridad final no recaiga únicamente en el color de las cuerdas.

También es importante aclarar que el formato mencionado corresponde al de la agrupación Señales de Humo (ver página 38) en el que actualmente desempeño los roles de intérprete, compositor y codirector. De esta manera logro aprovechar los espacios actuales de circulación de la agrupación como una oportunidad que permite la difusión y continuidad del producto creativo.

22. Defino una práctica de improvisación como “sesión”, con un lenguaje estético cercano al *techno*, en la que utilicé las tres organizaciones que permiten los pedales LS2 en *La Máquina*. El siguiente es un ejemplo de una sesión: <https://soundcloud.com/felipe-diaz-mu-oz-884347288/sesion-18-de-junio-1>

## 2. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO: COMPOSICIÓN Y ORQUESTACIÓN



Para el desarrollo de las creaciones se tomaron en cuenta los procedimientos y explicaciones de Rodolfo Alchourron en el libro *Composición y arreglos de música popular* (1999). El primer paso en el proceso creativo fue preconcebir la naturaleza de las canciones que se iban a crear. Este ejercicio fue fundamental para forzar la creación de canciones diferentes y atractivas dentro del lenguaje estético referente. Seguido a esto se realizaron cuatro procedimientos:

## 2.1. CREACIÓN DE LA BASE ARMÓNICA

Entre una y cinco veces por semana, realicé ejercicios de una hora con el charango (sin pedales) y una guitarra acústica, tocando diferentes formas y tonalidades del giro Im-V. Es decir, los mismos giros armónicos identificados en la práctica de Son de Capellanía. Sobre estos giros improvisaba melodías y palabras con la voz para comprender los posibles movimientos melódicos. En estas improvisaciones, algunas de las melodías o palabras, a mi juicio, sonaron similares al lenguaje estético de la agrupación referente. Las armonías sobre las cuales improvisé aquellas melodías fueron las escogidas para la creación de letras posterior.

Posterior a la decisión del centro armónico sobre el cual se construyeron las canciones, encontré diferentes maneras de abordar los grados Im y V. Propuse las maneras encontradas como variaciones o extensiones armónicas no utilizadas por Son de Capellanía, para darle un carácter individual a cada canción. Por otro lado, relacioné las exploraciones armónicas con la flexibilización de unos parámetros culturales establecidos. Pensado que, al mostrar unas nuevas posibilidades en las estructuras fundamentales o canónicas de una estética musical local, se pueden construir nuevas formas de pensar e impactar a la cultura que guarda dicha estética.

### 2.1.1. Sustitución del V7:

En las sustituciones del V grado, resultó fundamental comprender el contexto histórico en el que se interpretó el charango. Por un lado, el desarrollo instrumental en las comunidades indígenas y campesinas de los países del sur andino da cuenta de que estas sonoridades están muy relacionadas con las escalas pentatónicas. Por otro, entendí que la interpretación del instrumento en ese contexto se centra en la facultad ritmo-armónica, debido en gran parte a la facilidad con la que se desplazan los acordes sobre el mástil. De manera que fue en el desplazamiento de las posiciones de los acordes Im y V, que encontré otras sonoridades armónicas, como los sustitutos tritonales utilizados.

el acorde de sustituto tritonal o bII7, es una función armónica dominante que me resultó coherente sonoramente con la estética trabajada. Además de la inclusión de esta función en reemplazo del V7, la utilicé como un acorde en común para modular a otras tonalidades. Por ejemplo, en la canción *Los discos flotantes* utilicé dos tonalidades: Abm y Dm. Éstas están emparentadas por su sustituto tritonal, puesto que el grado bII7 de una tonalidad es el V7 de la otra. En esta canción utilicé estas posibilidades de giros armónicos:

V7 - Im	V7 - Sus	V7(Sus) - Im	V7 - Im
Eb7 - Abm	Eb7 - A7	Eb7 - Dm	A7 - Dm



Por otro lado, en la introducción de la canción *Ojos sólidos* reemplacé la función de V7 dominante por la de Vm subdominante. Esto con el objetivo de resaltar la 7ma nota de la escala menor natural tocada por el charango para evocar brevemente a las melodías de la música andina suramericana<sup>23</sup>.



23. En estas músicas es frecuente encontrar grados y construcciones de escalas con el III, Vm y VII grado en la tonalidad menor natural y las pentatónicas tipo D, E y A; de todas las cuales hace parte la nota mencionada.



### 2.1.2. IVm sobre Im:

en la canción *Ojos sólidos*, la melodía respuesta a la introducción se mueve en las notas del IVm. Las notas del grado IVm se acercan más a la sonoridad del bambuco de la región Andina centro y a otras músicas populares, como por ejemplo la parranda antioqueña. Con estas sonoridades se evocaron las relaciones históricas de Piendamó con las culturas del Eje Cafetero. Para mantener la estética del bambuco patiano, dispuse el grado IVm en un registro agudo simultáneamente a la fundamental del Im en el grave. De esta manera obtuve un grado mixto, que mantiene tanto la sonoridad del IVm como la del Im y que podría escribirse así: Im add 11 y 13.



### 2.1.3. Uso de cuartales:

otra de las maneras que usé para abordar la construcción armónica fue la combinación de acordes cuartales y triádicos. Procurando que la 7ma nota sensible con respecto al I grado (la nota característica del grado V7 dominante) se encuentre en la construcción cuartal que corresponde al momento armónico de la función dominante. En cuanto al momento armónico de la función tónica, esta 7ma nota no la utilicé como sensible sino como intervalo de 7ma menor, para generar una sonoridad más cercana con el grado Im de la escala menor natural. En la canción *Pongan acueducto en Capellanías* utilicé dos combinaciones de giros con acordes cuartales y tríadas:

1. II: V4tal - I4tal - V4tal - I4tal - V4tal - I4tal - V4tal - Im :II
2. II: V7 - I4tal :II



## 2.2. CREACIÓN DE LAS LETRAS

Con respecto a la composición de las letras, Alchourron dice que: “Cada autor maneja a su manera los diversos aspectos éticos y estéticos relacionados con el acto de la composición. En el campo de la creatividad es tal vez donde lo subjetivo da sus mejores resultados”. (Alchourron, 1999: 43). Aunque la subjetividad jugó uno de los papeles más importantes en la creación lírica, puedo identificar y describir los procedimientos que ocurrieron progresivamente en el trabajo.

### 2.2.1. Apropiación de lo regional:

en todas las letras de las canciones las narrativas de los textos fueron construidas a partir de un proceso de apropiación y reconocimiento de las comunidades regionales del sur andino colombiano. En las cinco canciones con voz, estas narrativas son:

Canción	Narrativa
<i>Los discos flotantes.</i>	Historia local de Piendamó, de tradición oral. Narra un avistamiento masivo de ovnis en el municipio, alrededor de los años noventa.
<i>Pongan acueducto en Capellanías.</i>	Se utiliza la estética del rap para abordar una visión crítica con respecto al tema de la exclusión de la música del sur andino colombiano en la participación en circuitos académicos, industriales, regionales y económicos.
<i>Floricultor.</i>	Es un homenaje a mi familia y hay una mención a una de las principales actividades económicas realizadas en el departamento del Cauca.
<i>Ojos sólidos.</i>	Propone una visión no exclusiva de la mujer en la estética musical del bambuco patiano como respuesta a la identificación de narrativas exclusivas en algunas letras de los referentes estudiados.
<i>Motorratón.</i>	Con el objetivo de hacer visibles algunos procesos urbanos y rurales en la cotidianidad de los municipios colombianos, se realiza una apreciación de la labor de los mototaxistas en Piendamó.



## 2.2.2. Palabra detonante:

En diferentes experiencias sociales e individuales, surgieron palabras que, por algún motivo, atravesaron mi sensibilidad. Por ejemplo, en la de la canción *Motorratón*, sucedió que:

- En el año 2018 mi compañero Alexander Caro me dio la sugerencia de hacer una letra sobre el amor.
- Tomé como referente estético las construcciones, en doble sentido lírico, de las canciones de Joaquín Bedoya, específicamente de su parranda antioqueña.
- Dispuse la palabra “amor” dentro de la palabra “amortiguador” con el fin de utilizar el doble sentido en la canción.
- “Amortiguador” fue la palabra detonante en la composición de la letra de la canción *Motorratón*.

## 2.2.3. Construcción rítmica de la primera frase:

Al tener la palabra detonante, empecé a improvisar rítmicamente con sus sílabas sobre las diferentes bases armónicas previamente construidas. En estas improvisaciones se generaron otras palabras que, sumadas a la palabra detonante, daban un sentido más complejo. Así configuré las pequeñas frases que sirvieron de primer insumo para la composición de los textos.



## 2.2.4. Desarrollo del concepto:

Las primeras frases dan luz sobre un posible contexto, narrativa, historia o idea para desarrollar el contenido del resto del texto.

Por ejemplo, en la canción *Motorratón*, la primera frase dice: “Si fueras motocicleta, sería tu amortiguador” me generó la curiosidad por el mototaxismo y sus posibles relaciones con el desarrollo económico en Piendamó a nivel

urbano. Esta manera de generar los conceptos es fundamental para abordar los procesos sociales del territorio, que en este caso se enfoca en una práctica socioeconómica diferente a las principales actividades del municipio.

## 2.2.5. Rima y sentido:

En el motor de búsqueda de Google, busqué las posibles palabras que podrían rimar con la última sílaba de las palabras que componen la primera frase. Entre las diferentes posibilidades que se encontraban en los resultados de la búsqueda, escogí las palabras cuyo significado podía estar relacionado con el concepto desarrollado en cada canción.

## 2.2.6. Composición de estrofas y COROS:

Asigné un rol, dentro la forma canción, a las diferentes frases que se agruparon en la construcción del texto. Cuando reuní varios conjuntos de las frases construidas con rimas y métricas dentro de la base armónica, les asigné un espacio temporal para su presentación en una composición musical. Esto fue lo que sucedió:

- Designé el primer conjunto de frases como la primera estrofa. A partir de ahí inicié la construcción de otros conjuntos, posteriormente designados al coro y otras estrofas.
- Designé una ubicación del primer conjunto de frases, posterior a la ubicación de la primera aparición de la voz —como por ejemplo la segunda estrofa o el coro—. Por lo que construí los otros conjuntos de frases para que la narrativa de su desarrollo tuviera coherencia textual con respecto al primer conjunto ubicado en la canción.

## 2.2.7. Asignación de nombre:

Cuando finalicé la creación de conjuntos de frases y su asignación en la forma de la canción, escogí una palabra o idea de la letra de cada canción, para la asignación de los nombres.



## 2.3. CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA Y MÚSICA

Cuando tuve las bases armónicas construidas, con algunas melodías de guitarra o charango, junto con las letras completas y asignadas a un espacio estructural dentro de la canción, realicé diferentes borradores rápidos a mano de las formas posibles para cada canción. En éstas ubiqué componentes como la introducción, los posibles intermedios y finales, entre otros.

Posteriormente, asigné las participaciones instrumentales del formato en cada parte de la forma establecida. La asignación como momento de orquestación fue también donde decidí los lugares, en cada canción, donde intervenir con el charango y los pedales. De igual manera, comencé el proceso creativo con el desarrollo de la canción previamente compuesta *Floricultor*, dado que la canción ya contenía armonía, forma y letra. Las siguientes son las herramientas que utilicé en la orquestación de las canciones (una por canción):

### 2.3.1. Línea de tiempo:

Escribí cada una de las partes de la canción, de manera independientemente, en una hoja tamaño carta. Las partes de la canción contenían escritura de ritmo occidental de los compases, cortes y eventos que suceden en el transcurso de la canción. Al disponer las hojas pegadas, en el orden de la aparición de las partes en la canción pude visualizar de manera amplia las posibilidades para agregar, modificar o reducir los eventos sonoros de cada instrumento. Esta forma de orquestación se utilizó únicamente en la canción *Floricultor*, como sugerencia de Jenny Marcela Alba Cortés, la maestra de la Cátedra de bandola andina y Formación Auditiva en la Universidad Distrital.



Imagen 36



Imagen 37

### 2.3.2. Tabla de orquestación:

Utilicé una tabla de Excel para ubicar las posibles intervenciones instrumentales en las partes de las canciones *Motoratón* y *Los discos flotantes*. Esta forma permitió generar muchas ideas para visualizar los lugares de intervención con el charango y los pedales.

### 2.3.3. Escritura occidental:

La escritura en partitura de los eventos individuales para cada instrumento facilitó la creación e interpretación de melodías y cortes rítmicos para todos los instrumentos en las canciones.

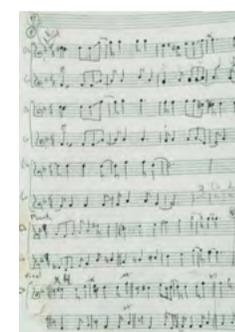


Imagen 38

### 2.3.4. Construcción y edición de loops:

Con ayuda del pedal RC3, grabé una maqueta de cada parte en la forma de la canción *Ojos sólidos*. Después reproduce cada parte en sucesión para conseguir un audio que presenta la forma de toda la canción.



## 2.4. ENSAMBLE

El proceso de ensamble resultó fundamental para tomar las últimas decisiones musicales en todas las canciones, puesto que muchas de las ideas estructuradas y asignadas en la construcción musical no funcionaron sonora o estéticamente en el proceso de ensamble. Sin embargo, el trabajo de los músicos facilitó la solución de todos los problemas musicales e interpretativos que se presentaron en este proceso. Realicé el ensamble de la siguiente manera:

### 2.4.1. Compartiendo palabra, avances y aprendizajes:

Durante todo el desarrollo de este trabajo mantuve una comunicación individual y colectiva con cada músico del formato. Les expuse los avances del proyecto y cada nueva información que obtenía acerca del contexto o la interpretación de los instrumentos para las canciones. Esto me implicó propiciar y generar comunidad con los músicos, de tal manera que los espacios de diálogo e interacción con ellos llegó más allá de su labor profesional. En estos espacios no solo fue necesario hablar de mi proceso, sino escuchar sus opiniones, conocer sus procesos personales, su procedencia cultural e incluso familiar. Abordar el bambuco patiano no solo implica trasladar algunas características musicales, también es necesario comprender las complejas relaciones comunitarias que rodean a la práctica. Por eso las relaciones de amistad, compañerismo, tolerancia, respeto e interés por el prójimo, tomaron un papel importante en el ensamble con el fin de realizar un producto musical que impacte positivamente a todos los actores.

### 2.4.2. Ensayos:

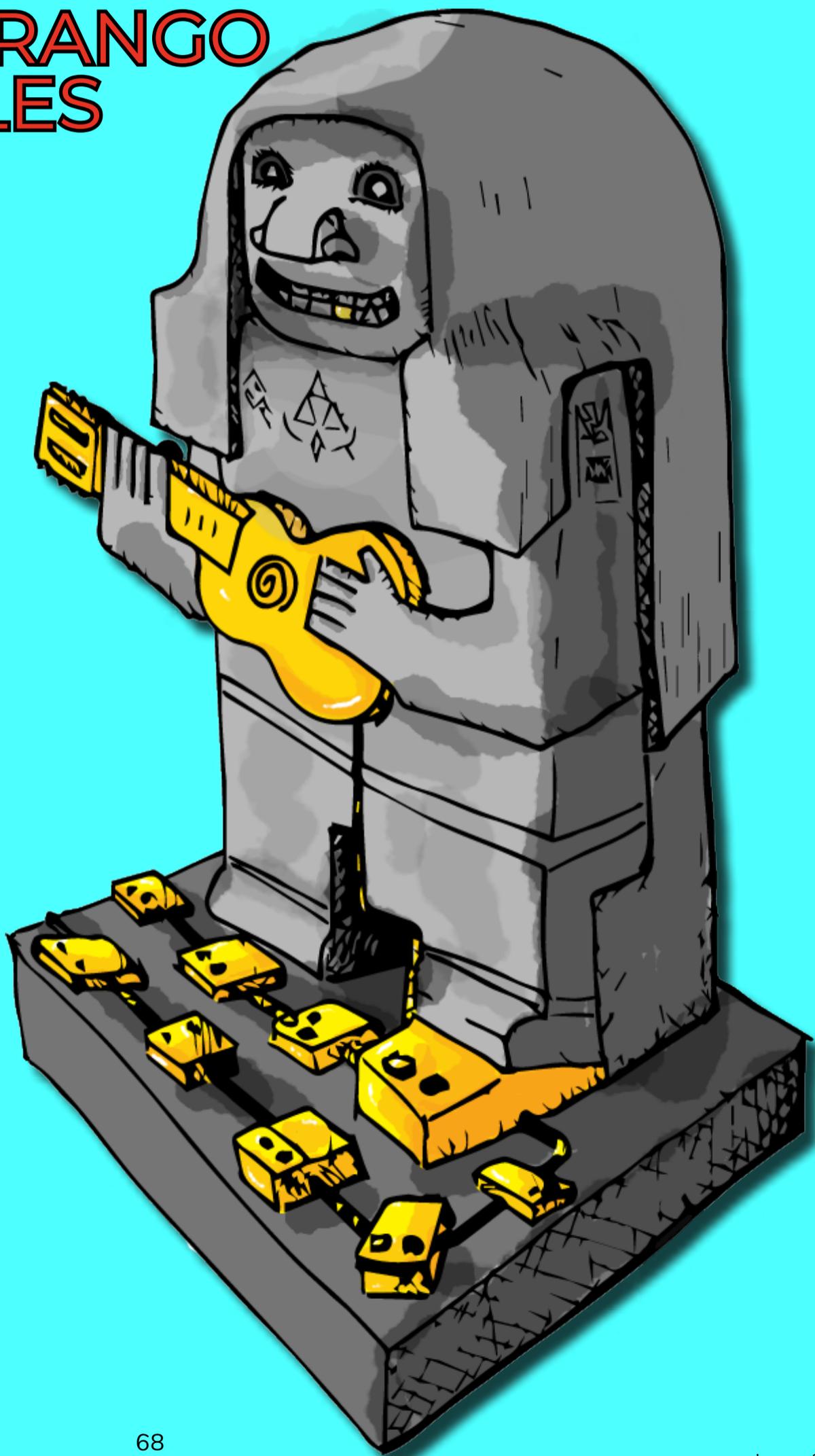
Para ensamblar las canciones coordiné ensayos con cada músico individualmente y con los intérpretes divididos en familias de instrumentos: vientos, cuerdas, percusión y voces. La creación de partituras, guías lírico-armónicas y grabaciones de los ensayos, fueron insumos que facilitaron la intervención de los músicos al momento de ensamblar. Cuando todos los músicos tuvieron la claridad de su participación en cada canción con ayuda de elementos gráficos, indicaciones sonoras o de memoria, se coordinaron los ensayos con todos los integrantes del formato para el ensamble final de las canciones.



3.

# PROCESOS Y APRENDIZAJES DE LA EXPERIMENTACIÓN INTERPRETATIVA

## CON EL CHARANGO Y LOS PEDALES



Para realizar la experimentación se utilizó el concepto de “pegarse”, anteriormente descrito, como herramienta metodológica. De tal manera que sobre la reproducción de una pista del grupo Son de Capellanía o de las canciones inéditas del trabajo, se tocaba el charango y los pedales. En consecuencia, se identificaron dos procesos en la experimentación.

La imitación fue uno de los recursos utilizados y se realizó trasladando al charango y pedales algunos de los roles instrumentales identificados en la interpretación de Son de Capellanía. También se realizaron imitaciones sonoras de ataques instrumentales, técnicas interpretativas, sonoridades producidas con herramientas físicas para la interpretación e, incluso, la imitación de un objeto sonoro.

El segundo proceso buscó un planteamiento desde la lógica y naturaleza interpretativas propias del charango y los pedales, como instrumentos musicales nuevos en la práctica del bambuco patiano. El método de pegarse se aplicó por medio de la improvisación del charango y los pedales.

Los procesos experimentales, imitativos y de improvisación fueron registrados en audio, después fueron analizados para su comprensión y aceptados o rechazados, a juicio personal, como coherentes y funcionales con respecto al lenguaje estético trabajado. Para delimitar el juicio personal se tomaron en cuenta los aspectos de: dificultad técnica, coherencia rítmico-armónica, funcionalidad en el ensamble y respeto por las prácticas y estéticas musicales abordadas. Finalmente, los procesos aceptados a juicio personal fueron utilizados en la interpretación de las canciones inéditas.

Es importante resaltar que los dos procesos de experimentación se desarrollaron de manera complementaria. Esto sucede porque la imitación necesitó, de manera obligatoria, de la identificación y exploración de los recursos técnico interpretativos propios de los instrumentos para su implementación. Por otra parte, la imitación daba cuenta de todos los elementos que ya existen como una parte íntegra del bambuco patiano referente. Lo que hizo posible identificar, experimentar e implementar los elementos musicales propios de la lógica interpretativa del charango y los pedales, que no hacen parte de este lenguaje estético.

La interpretación del charango conectado a pedales que se realizó en las seis canciones inéditas es un producto de suma importancia para este trabajo. Sin embargo, puede ser difícil apreciar totalmente los conocimientos adquiridos únicamente con la observación de la interpretación. Además, la interpretación de las canciones no necesariamente incluye la socialización a profundidad de todos los procesos experimentales que se llevaron a cabo para obtener los resultados sonoros. Muchos de estos procesos pueden resultar útiles a otros músicos e investigadores, interesados en los conceptos y componentes de este trabajo. Por tal razón, se presentan los siguientes contenidos:

## 3.1. TÍMBRICAS

En el desarrollo de la investigación, me di cuenta de que el concepto de tímbrica no es coherente para abordar la práctica del charango conectado a pedales, puesto que el proceso instrumental que se llevó a cabo en las canciones necesitó de la transformación constante del timbre, mas no de la caracterización de una particularidad sonora que defina a la práctica en su totalidad.

Con la necesidad de ampliar el concepto de timbre o color, de una singularidad específica y cristalizada a una generalidad mutable por naturaleza, se propone la pluralización del timbre a “los timbres”. Este concepto fue útil para entender las transformaciones sonoras en las canciones, como parte de la experimentación interpretativa.

Los cambios tímbricos en las canciones se deben principalmente al uso de pedales. De hecho, la interpretación de los pedales exigió priorizar la comprensión y creación de un discurso musical a través del movimiento tímbrico. A diferencia de los pedales, en el charango se necesitó abordar a fondo otros aspectos, como la melodía y la armonía.

En las canciones, las transformaciones constantes del color instrumental necesitan la preconfiguración de diferentes efectos antes de su interpretación. Del mismo modo, se realizan modificaciones del efecto en el transcurso de la interpretación. Muchas veces las modificaciones se realizan con los pedales desactivados (como los giros bypass) para luego ser activados en un tiempo determinado. Estos momentos de modificación requieren de la manipulación de los componentes físicos en los pedales. Mientras esto ocurre, la acción interpretativa continúa, pero el sonido de dicha acción no es inmediato a su realización. Este espacio de silencio puede relacionarse con el que ocurre al cesar la acción sobre un instrumento para cambiar a otro como requerimiento de una pieza —lo que ocurre comúnmente en la interpretación de los vientos en las músicas andinas suramericanas—. Sin embargo, la acción del músico sobre el instrumento no cesa, sino que la producción de sonido no necesariamente ocurre simultáneamente a dicha acción. De esto se puede decir que en la interpretación del charango conectado a pedales existe una ejecución instrumental sonora y una esquizofónica<sup>24</sup>. Esta última definición da cuenta de un planteamiento interpretativo que desafía a la simultaneidad temporal con la que tradicionalmente sucede la ejecución instrumental y la producción sonora del instrumento.

En cada canción se desarrollaron diferentes tímbricas que transitan entre el lenguaje estético referente y otros del interés personal. Por ejemplo:

---

24. La esquizofonía es un concepto inventado por Murray Schafer (Wrightson, K. 2004), para describir la separación entre un sonido y su fuente de emisión original.

## Ejemplo 1

### Solo de *rock*:

Se aprovechó el registro del charango, su naturaleza de cordófono y el efecto de distorsión del pedal UM300 para evocar los solos de guitarra eléctrica presentes en la estética del *hard rock*. Más que aludir a un intérprete o grupo específico como referencia de este solo, se recrea la experiencia obtenida previamente en la práctica de la guitarra eléctrica. También se busca dar un reconocimiento a esa influencia sonora generada en la participación de la escena rockera y metalera vivida en Piendamó.



Imagen 40

Se escoge el pedal UM300 porque tiene cuatro perillas destinadas a la ecualización de las frecuencias altas, medias y bajas. Se experimentaron diferentes configuraciones sobre éstas para lograr un efecto de distorsión acorde con la estética buscada. Por el registro del charango y su micrófono interno —de contacto, diferente al sistema de micrófonos magnéticos que tienen las guitarras eléctricas—, las configuraciones más funcionales tuvieron un nivel de saturación bajo y un realce de las frecuencias medias y altas. Por otra parte, fue posible alargar el tiempo de *sustain* naturalmente corto del charango, utilizando el pedal de efecto de *delay*.



## Ejemplo 2

### *LoFi Machine*:

Se realizaron sesiones de improvisación grabando un *loop* con el pedal RC3 en la Organización 1, posteriormente se utilizaron los patrones rítmicos del pedal y la Organización 2 para desarrollar el discurso musical. Me di cuenta de que después de un tiempo desarrollando el beat rítmico, se generó un estrés auditivo producto de la repetición. Una de las soluciones que utilicé para evitar el cansancio auditivo fue la improvisación de transiciones tímbricas con el pedal *LoFi*. En este proceso de transformación tímbrica resultó fundamental contar con



las formas multiinstrumentales de abordar los instrumentos. Ya que desde las técnicas hasta la experiencia personal fueron insumos para concebir los momentos de clímax e identificar el cansancio auditivo.



Las transiciones se realizaron intuitivamente durante las improvisaciones. Además, en la escucha y análisis de los registros en audio, entendí que el uso de este pedal resultó coherente en la interpretación de esta manera:

- Preconfigurando la palanca en la posición superior, el nivel máximo de la perilla *Mix*<sup>25</sup> y los niveles mínimos en las demás perillas.
- Activando el pedal en cualquier momento luego de pasar de la Organización 1 a la Organización 2.
- Aplicando la transformación tímbrica a partir de la intuición antes de llegar al punto temporal del estrés auditivo.
- Las transformaciones tímbricas se lograron realizando giros en la perilla *BIT*.
- La primera vez que se utilizó el nivel máximo del efecto con la perilla *BIT*, se realizó sobre el primer pulso del bucle.
- Después de aplicar el efecto, fue funcional mantener una sola posición de la perilla *BIT*, logrando una única transición, como también lo fue al realizar varias transiciones manipulando la misma perilla.



Imagen 41

25. Esta perilla controla el nivel del efecto que se activa sobre la señal.



## 3.2. APROXIMACIÓN AL REQUINTO DE SON DE CAPELLANÍA

La aproximación al lenguaje estético referente, desde el charango y los pedales, revela una relación de similitud entre el registro y timbre del requinto con los del charango. Por esta razón, el primer proceso realizado en la experimentación con el charango fue la imitación de algunos elementos interpretativos del requinto.

La experimentación de los recursos técnico interpretativos que toman como referente a los elementos del requinto son:

### 3.2.1. El ataque:

Antiguamente, en vez de uña usaban peineta, que hacía las veces de uña, pero la mano no era tan ágil. Sin embargo, su sonido así pareciera brusco y la técnica con tensión, es justamente lo que les permite tener en conjunto la sonoridad característica y el llamado “Tumbao” propio de la región del Patía y, con su especificidad, de Capellanía, que no es el mismo de los otros grupos. (Cruz María Velasco. Narración oral. Popayán, 2013. En Ruíz, 2014: 83).

En Colombia, la inclusión del charango en la academia de música —y su acercamiento con la música andina colombiana de corte académico— ha tomado diferentes elementos interpretativos, principalmente del estudio de la guitarra clásica, como referente para el desarrollo de las técnicas para la interpretación melódica y ritmo-armónica. En este desarrollo es habitual encontrar la búsqueda de un sonido limpio que, en la experiencia personal, es posible lograr con las uñas largas y con forma redondeada, una postura relajada en la mano que marca, una leve flexión de la muñeca y la pulsación de cuerdas sobre el centro de la boca.

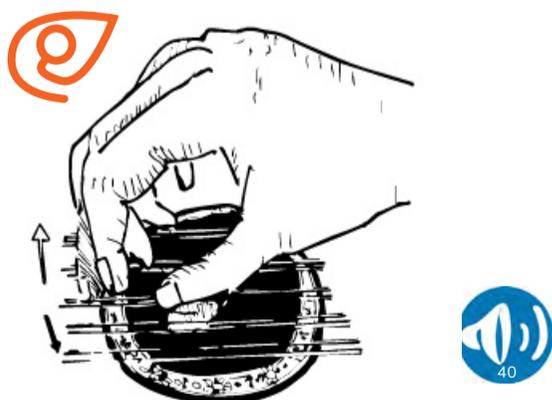


Imagen 42

A partir de los elementos que permiten un sonido limpio, se experimentaron diferentes variaciones para lograr un sonido del ataque similar al que se realiza con la uñeta del pulgar sobre las cuerdas del requinto. De esta experimentación se puede decir que el mejor resultado se obtuvo:



Imagen 43

- Al realizar un pequeño giro en dirección de las cuerdas por cada pulsación.
- Manteniendo la postura relajada, la flexión en la muñeca y la pulsación en el centro de la boca del charango.

Este giro de muñeca hace que, en el momento del ataque, se hale la cuerda en vez de pulsarla, de tal manera que el sonido resulta un poco más fuerte y con menos definición de sus armónicos. Además, en el giro la cuerda tiene contacto con la uña y una pequeña porción de la piel, lo cual apaga un poco el sonido. Esto reduce el tiempo de duración de cada nota, como si se tratara de efectuar *staccatos* y *portatos*.

Por otra parte, las uñas largas pueden dificultar la ejecución del giro de muñeca, deteriorándolas o quebrándolas rápidamente.

Para resolver este problema se redujo el tamaño de las uñas (aproximadamente a un tercio) y se les dio una forma ovalada con una inclinación pronunciada en el lugar del ataque. Esto permite el contacto de la cuerda con la uña y facilita la acción del giro.



Imagen 44



## 3.2.2. Las melodías

Las melodías que realiza el requinto se construyen alrededor de las notas del acorde, dispuestas en la posición que asume la mano sobre el mástil. Además, las notas de los acordes se tocan generalmente cuerda por cuerda en orden ascendente o descendente. Debido al orden de alturas en las cuerdas del charango, las construcciones melódicas pueden ser de dos maneras:

- Alternando los dedos que pulsan en función de una dirección melódica ascendente o descendente. Es decir, imitando la interpretación de las melodías del requinto mas no la ejecución técnica. De esta manera los intervalos y alturas se presentan en una dirección consecutiva, pero puede requerir un orden de dedos diferente para cada función armónica. 

- Alternando los dedos que pulsan de manera consecutiva (pulgar, índice, medio y anular). Esta manera sería equivalente a imitar la interpretación armónica del requinto desde la ejecución técnica. Dicha ejecución puede realizarse de la misma forma en cualquier función armónica, sin embargo, las melodías obtenidas presentan varios saltos de intervalos y alturas no consecutivas en cada acorde. 

Una particularidad encontrada de esta manera es que cuando se realiza el acorde tocando una corchea por cuerda, el dedo índice puede caer sobre la cuerda más grave del charango en el mismo pulso que se presenta el bajo en el bambuco. Lo cual resulta muy práctico para la interpretación y creación de contramelodías. 

Complementando al uso de acordes triádicos, la utilización de intervalos 11va y 13va como notas de paso o bordaduras en las melodías, genera una sonoridad melódica similar a la estética referente.

La interpretación de melodías en el charango en las músicas andinas suramericanas se realiza a 2 voces con frecuencia. De manera que, a diferencia de la imitación, esta lógica propia del instrumento se experimentó y utilizó así:

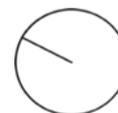
- Desplazando intervalos paralelos sobre todo el registro del mástil. 

- Manteniendo una nota pedal sobre el registro agudo y realizando una segunda melodía con un registro más bajo. 

- Utilizando el modo *Harmonist* del pedal PS6, en el modo de intervalo de 6ta descendente. 

Que se encuentra al ubicar la perilla *Mode* en la posición *minor* y la perilla *Shift* en la posición de las 10RR.<sup>26</sup>

Imagen 45



26. En referencia al reloj. Ver página 36.



### 3.3. MODO *BEND* DEL PEDAL PS6 Y LA MODIFICACIÓN DE LA ALTURA

Con las diferentes posibilidades del modo *Bend* del pedal PS6 y las técnicas giro de perillas y *on-off*, se experimentaron varios recursos de la interpretación. En cuanto a la técnica de giro de perillas, fueron realizados como giros *bypass* en todos los casos presentados.



Imagen 46

- Este modo es señalado como una opción en la primera perilla ubicada al lado derecho del pedal.
- El efecto de *Bend* se clasifica como atemperamiento y su activación genera un cambio ascendente o descendente de la frecuencia (altura) de la señal entrante.
- Este cambio tiene 11 posibilidades diferentes de frecuencia final con respecto a la señal entrante, que se seleccionan con la posición de la perilla *Shift*.
- Las perillas *Rise Time* y *Fall Time* controlan la velocidad con la que se genera el cambio de frecuencia, posicionando la velocidad más lenta de cambio en 5RR y la más rápida (cambio instantáneo) en 7RR<sup>27</sup>.
- Agregando a esto, la perilla *Rise Time* controla la velocidad del cambio entre la señal inicial y la frecuencia final (entre las 11 escogidas), y se produce al oprimir y mantener oprimido la tapa de activación.
- Por otro lado, la perilla *Fall Time* controla la velocidad de cambio entre la frecuencia final del efecto y la señal inicial, producida al dejar de oprimir la tapa de activación.

Se recuerda al lector que en este modo la técnica *on-off* implica que el elemento *off* requiere únicamente dejar de oprimir la tapa de activación. (Ver pie de página 13, en la página 35).

#### 3.3.1. *Guachapiao*:

Se mantuvo la tapa de activación oprimida, de tal manera que la frecuencia final perduró durante todo el tiempo que fue necesario en el discurso musical de una canción.

Con la altura modificada del charango se experimentó una imitación de la guitarra. En esta experimentación se tomó el recurso técnico interpretativo de la guitarra de Son de Capellanía conocido como *guachapiao*, descrito en Ruíz (2014: 85):

Con la perilla *Shift* en la posición 11RR, la frecuencia final obtenida es de una 8va por debajo de la señal entrante.



Se cita lo dicho por Fabio Delgado respecto a este tema: “La forma básica del *guachapiadito* hace uso de un movimiento hacia abajo con apagado con el borde externo de la mano, luego asciende y en el tercer movimiento se hace el acento con el pulgar. (Fabio Delgado. 2012: 36. En Ruíz, 2014: 85).



27. Le recuerdo al lector que la posición 5RR corresponde al límite del giro dextrógiro o máximo dentro del rango de uso de una perilla, mientras que la posición 7RR corresponde al límite del giro levógiro o mínimo dentro del mismo rango.

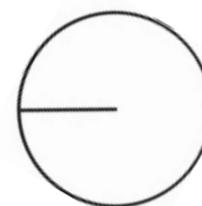


### 3.3.2. Galopiao:

De manera similar a la anterior, se realizó una imitación de la interpretación del bajo, tomando el recurso *galopiao*: “Término regional equivalente a silencio de negra y dos negras, donde la primera es fundamental y la segunda la dominante o la anticipación del bajo del siguiente tono, tal como se hacen en el bambuco patiano...”. (Ruíz, 2014: 84).



Se obtuvo una frecuencia final de tres 8vas por debajo de la señal entrante con la perilla *Shift* en la posición 9RR.



Tanto este recurso como el anterior configuran formas creativas en la experimentación que se realizó con la imitación de los roles instrumentales referentes. Lo anterior demostró que los efectos de atemperamiento no solo permiten abordar un registro instrumental mucho más amplio, sino que a su vez la ampliación del registro permite desarrollar otras lógicas interpretativas.

### 3.3.3. Puente flotante:

Originalmente, esta herramienta física para la interpretación consiste en un dispositivo que permite templar o destemplar todas las cuerdas de la guitarra eléctrica con la manipulación de una palanca ubicada en el puente de la guitarra.

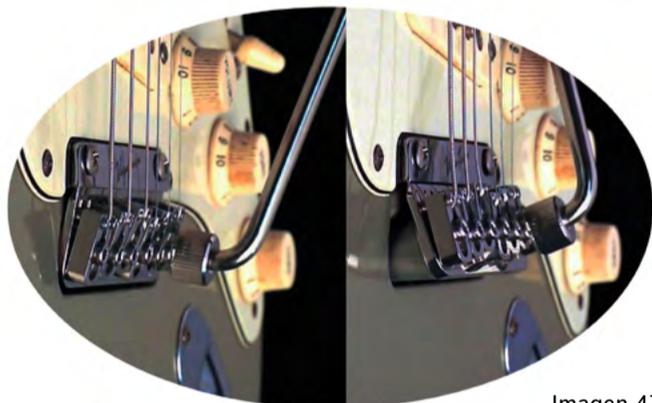


Imagen 47

En mi experiencia con la guitarra eléctrica, el uso del puente flotante permite dar expresividad a la interpretación de algunas frases de una pieza musical. Personalmente encuentro pertinente este uso para destemplar las cuerdas y hacer descender la altura en los momentos de clímax melódicos y entre los *riffs* con el registro más grave de una canción.

La luthería del charango ha realizado diferentes desarrollos tomando como referencia los de la guitarra eléctrica; uno de los más importantes es la construcción de charangos eléctricos del luthier boliviano Delledonne, ganador de la Beca a la Creación del Fondo Nacional de Artes. Sin embargo, aún no se han adaptado estos dispositivos a ningún tipo de construcción de charangos.

Fue posible acercarse a la idea de tener un puente flotante en el charango utilizando la técnica *on-off* en el modo *Bend*.

Con la perilla *Shift* en la posición 11RR (una 8va por debajo). También fue necesario preconfigurar la velocidad de activación en la perilla *Rise Time* en la posición 4RR y la velocidad de desactivación en la perilla *Fall Time* en la posición G .



Imagen 48



28. Le recuerdo al lector que esta perilla no se referencia con el sistema RR porque cuenta con 12 posiciones ya establecidas, indicadas en el pedal con las notas de una escala cromática.



### 3.3.4. *Slide*, la copa del *Pájaro campana*:

La pieza paraguaya en ritmo de *galopa*, posiblemente del compositor Ampelio Villalba, ha sido reinterpretada en muchos formatos e instrumentos. Existe una versión muy popular en el sur de Colombia del intérprete Giuseppe Gallo, “el mejor requinto del mundo”, en la que gran parte de la pieza la realiza apoyando una copa de cristal aguardientera sobre las cuerdas a modo de *slide*. Esta versión hizo parte del repertorio que interpretó el grupo Son de Capellanía en la tarima cultural de los Carnavales de Pubenza (2020). Luego de presenciar esta presentación se experimentó sobre la manera en la que funciona el *slide* (utilizando uno de cristal) sobre las cuerdas del charango y, posteriormente, con el modo *Bend*.



Imagen 49



En la experimentación se usó la técnica *on-off*, la perilla *Shift* en la posición 12-RR (que corresponde a una 8va por encima de la señal entrante) y la preconfiguración de velocidades *Rise Time* = 5RR *Fall Time* = B.



Imagen 50

### 3.3.5. *Sirena de Piendamó*:

Esta sirena fabricada en Quindío por la familia Meza, se encuentra en el techo del edificio donde funciona el Cuerpo de Bomberos Voluntarios de Piendamó, en el centro de la cabecera municipal y al lado de la estación de transporte. Tiene entre 4 y 6 caballos de fuerza y podría emitir un sonido de más de 120 decibeles (El Tiempo, 2009). Desde hace varias décadas, el cuerpo de bomberos se ha encargado de activar la sirena diariamente a medio día y eventualmente cuando se requiere la atención de los voluntarios para atender distintas emergencias. Hasta hace poco tiempo se utilizaba un número de timbres designado para indicar diferentes emergencias, como por ejemplo incendios, accidentes e incluso hostigamientos armados.

Estos códigos fueron eliminados para evitar posibles negligencias y otros inconvenientes, sin embargo, la sirena aún es activada diariamente a medio día y en las emergencias —se timbra varias veces hasta que acudan los voluntarios necesarios—.



52

El sonido de las sirenas Homez “consiste en una escala musical partida en dos que se divide en primo y en dúo, un sistema de sonido que está entre do-mi y sol-do”. (Horacio Meza en El Tiempo, 2009). La sirena de Piendamó se compone de un intervalo de 10ma mayor entre re0 y fa#2 y asciende 3 octavas de forma paralela.

Imagen 51



Como parte de una comunidad piendamoneña, reconozco el sonido de la sirena como un objeto sonoro que toma parte en la construcción local del imaginario colectivo e individual. Me resulta curioso pensar que en este único sonido convergen sensaciones de la memoria tan diferentes como el almuerzo, la familia, el pueblo y el miedo por los incendios, accidentes y enfrentamientos armados. En la canción *Motoratón*, realicé una reinterpretación de este sonido por medio del charango y los pedales, como una manera de hacer audible la sensibilidad individual y la memoria colectiva.



Para lograr el sonido se utilizó la técnica *on*, con el pedal *Freeze* y la preconfiguración 12RR en la perilla de volumen *Effect*, simultáneamente con *on-off* en el pedal PS6, modo *Bend*, perilla *Shift* en 9RR y perillas *Rise Time* y *Fall Time* en la posición 5RR y B.



Imagen 52

Así, se realizó una exploración que, de manera creativa, aborda las sonoridades que configuran mi territorio más allá de las músicas.

### 3.3.6. Curvando (*bending*):

Este término surge del uso del efecto *Bend* sin la búsqueda de un referente sonoro o estético externo al pedal. Es decir, de la utilización del efecto como posibilidad sonora en la construcción del discurso musical. Para lo cual se usó el efecto a modo de improvisación y recurso expresivo en la interpretación de las canciones.



## 3.4. EXPERIMENTACIONES RÍTMICAS

Para la creación e interpretación de las canciones se realizó un proceso de experimentación rítmica partiendo desde el charango y después con los pedales. Uno de los primeros recursos rítmicos experimentados se hizo sobre la creación de una melodía de 4 notas por compás, en la que se escribió una lista de las posibles modificaciones rítmicas, con las mismas notas de la melodía. Luego, se probaron las diferentes combinaciones en la lista con el fin de construir una frase ritmo-melódica. Finalmente, la frase creada consta de los mismos giros melódicos, pero contiene un desplazamiento rítmico en cada función armónica.

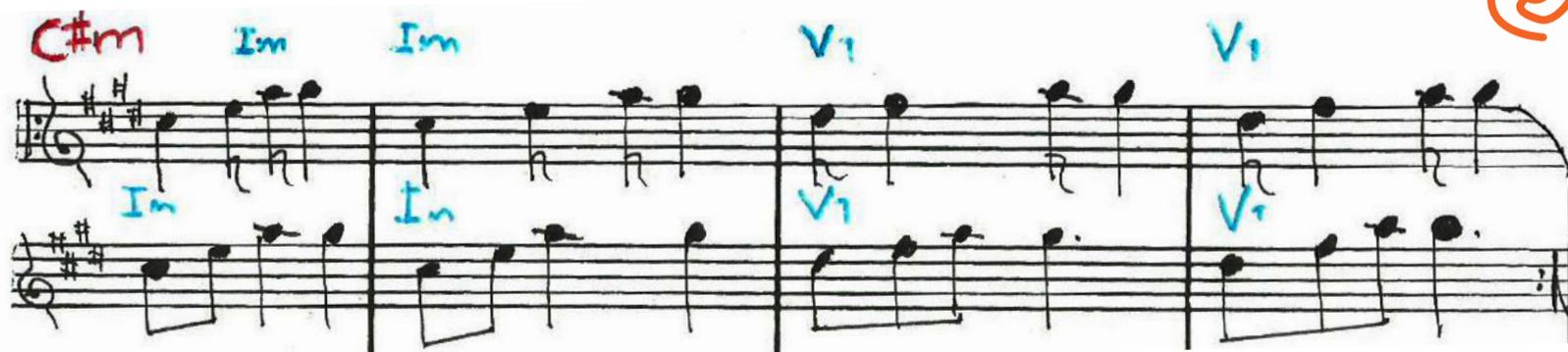


Imagen 53



Desde los recursos propios del charango se realizó un ejercicio con las técnicas de repique y redoble para desarrollar la habilidad técnica que requiere su implementación en las canciones. El ejercicio consistió en una sesión quincenal de una hora, en la que se escogió una tonalidad aleatoria para realizar las técnicas sobre el I y V grado. En el ejercicio, los repiques se abordaron como floreos u ornamentos rítmicos y se ejecutaron sobre cada uno de los 6 pulsos del compás. Cuando

Estos repiques se realizaron con duraciones de corchea, negra, blanca y blanca con puntillo. Una vez alcanzada la duración de un compás, se realizaban redobles en figuras de semicorchea y tresillo durante 2 compases. Posteriormente, se aumentaban la cantidad de compases tocados con redoble.

fue posible realizar los repiques y redobles con cierta seguridad en los ejercicios, se experimentó modificando los resultados del ejercicio con el pedal GCB95. De estas experimentaciones se puede decir que la flexión del pie en el pedal sobre el primer pulso del compás y la extensión sobre el quinto pulso es la forma más orgánica, corporal y sonoramente, que puede implementarse junto al redoble.



En cuanto al tratamiento de pedales, la primera exploración fue la aplicación de giros sobre las perillas y trémolos *on/off* en patrones rítmicos. Sin embargo, los resultados sonoros obtenidos con varios pedales no se encontraron agradables o coherentes en relación con las canciones. Esto sucedió principalmente con efectos como la distorsión, cuya naturaleza instrumental se relaciona estrechamente con los elementos tímbricos, más que los discursos rítmicos. Estas exploraciones permitieron identificar a los pedales cuyos efectos se clasifican como modulación o repetición, como los instrumentos sobre los cuales fue posible y coherente desarrollar una experimentación rítmica.



Imagen 54: pedales en La Máquina cuyos efectos se clasifican como modulación o repetición

(López Navarro, 2016: 12).

Ningún pedal contiene ritmos de bambuco patiano en su programación original. Es más, con dificultad se encuentran ritmos preestablecidos en una métrica diferente a 4/4. Por esta razón la experimentación rítmica consistió principalmente en encontrar la manera adecuada de producir rítmicas en la métrica de 6/8. Ésta es la que lleva los acentos en los instrumentos de percusión de Son de Capellanía, tal y como se explicó anteriormente.

Esta búsqueda significó un reto personal en cuanto al territorio, puesto que puso a prueba mi capacidad para unir los espacios entre el mundo urbano globalizado de los beats, los efectos y los pedales, con la realidad sonora campesina y popular del Cauca andino. Los resultados reflejan las tensiones entre estas realidades que convergen en mi práctica.



### 3.4.1. Banco de ritmos del pedal RC3:

el pedal de loop cuenta originalmente con un banco de 10 patrones rítmicos diferentes, seleccionables en dos métricas: 4/4 y 3/4. Es decir, que cuenta con 20 patrones rítmicos en total. Para configurar los ritmos se cuenta con:

- Un pequeño botón de activación —*Rhythm on/off*—,
- Un botón de *Tap Tempo*<sup>29</sup>.
- Una perilla que controla el volumen del patrón utilizado — perilla *Rhythm*—.



Imagen 55

La dificultad rítmica de utilizar alguno de estos patrones sobre la grabación de un bucle con el lenguaje estético del bambuco patiano referente, radica en la selección adecuada del patrón y la métrica utilizada. La experimentación rítmica que se realizó consistió en encontrar la mejor combinación de los patrones a 3/4 y 4/4 del pedal, con los bucles grabados en métrica de 6/8. Todas las combinaciones se realizaron con el patrón rítmico 01, equivalente a un *kick* (sonido digital de bombo) en cada pulso del compás. Las siguientes son algunas de las combinaciones realizadas:

Combinación	Apuntes	Audio
Con el patrón rítmico en la métrica de 4/4 se grabó un bucle 6/8 de manera que los pulsos 1 y 2 del patrón rítmico coincidieran con los pulsos 1 y 4 del bucle. De esta manera se dispuso dos compases de 6/8 sobre el ritmo en 4/4.	Esta combinación tiene como dificultad que el bajo anticipado del bambuco patiano se desdibuja un poco por la fuerte acentuación que tiene el beat sobre el 1 y 4 pulso. Sin embargo, resulta muy orgánico realizar un desarrollo rítmico a partir de esta combinación.	
Se grabó un bucle 6/8 de manera que los pulsos 1, 3 y 5 coincidieran con cada pulso del patrón rítmico en 4/4. De esta manera se logra acentuar el bajo anticipado, pero el acento natural del patrón rítmico se desplaza durante cada compás.	En esta combinación, el primer pulso del bucle y el patrón se acentúan cada 12 pulsos, es decir 3 compases del patrón y 4 del bucle. Además, el desplazamiento rítmico genera una serie de transformaciones que ayudan a evitar el cansancio auditivo generado por la repetición prolongada del bucle, sin embargo, dificulta un poco el desarrollo de un discurso rítmico.	
En 4/4, se usó el botón de <i>Tap Tempo</i> para generar un tempo muy lento y grabar un bucle en el que cada pulso del patrón coincide únicamente con el pulso 3 del compás en 6/8.	Esta combinación logra una acentuación definida del bajo, pero dificulta la grabación del bucle y el desarrollo de un discurso musical a partir de la grabación.	
Utilizando la métrica de 3/4 del patrón, se grabó un bucle de manera que cada pulso del patrón coincidiera con los pulsos 1,3 y 5.	Esta combinación acentúa el bajo anticipado, pero lo desdibuja al tener un acento más fuerte en el primer tiempo; por otro lado, no permite un desarrollo rítmico estable.	

29. Es una opción muy común entre los pedales de repetición y consiste en un botón que se oprime varias veces, con un pulso a requerimiento del intérprete para establecer un tempo determinado en el efecto.



### 3.4.2. Retraso en el pedal de *delay*:



Imagen 56

El pedal de *delay* *Time Core* tiene una perilla que permite controlar el tiempo de retraso en que se produce el eco. Con la manipulación de esta perilla es posible encontrar un tiempo de retraso que se acomode a la métrica 6/8. Dependiendo del tiempo que se utilice como señal por modificar, la perilla puede posicionarse de tal manera que cada eco coincida con los pulsos en el compás. Sin embargo, es muy difícil lograr variaciones rítmicas complejas, silencios y cambio de figuras rítmicas. De hecho, lo que resultó más práctico fue establecer una única figura rítmica y desarrollar el discurso musical a manera de obstinado, lo que, a su vez, es coherente con los conceptos propios del bambuco patiano y la naturaleza del pedal.



Imagen 57

La experimentación rítmica con el pedal *Time Core* se abordó principalmente junto a los patrones rítmicos del pedal RC3 y algunas construcciones melódicas del charango:

Utilizando la Organización 2 en *La Máquina* y las combinaciones de patrones rítmicos anteriormente expuestas, se identificó la configuración del tiempo de retraso que mejor se acomodaba a los patrones. Para realizar esta identificación, se reprodujo el patrón rítmico y con el delay activo se realizaron giros muy cortos de la perilla *Time*, hasta encontrar una cantidad de retraso acorde con la métrica de 6/8.



En la interpretación en ensamble no siempre empieza o se mantiene un pulso estático en las canciones. Aunque las canciones sí tienen unos parámetros de velocidad y tempo establecidos, se entiende que el ritmo puede acelerarse o caer un poco, dependiendo de los elementos expresivos que suceden en la interpretación. Por esta razón, para el uso del efecto en las construcciones melódicas del charango, no se realizaron configuraciones del retraso en función de alguna figuración rítmica. Si no que se identificó una configuración que es funcional en las diferentes canciones con una intención rítmica libre.

Cuando se identificó el tiempo de retraso adecuado fue posible dar diferentes variaciones al patrón rítmico del pedal RC3.



Una de las dificultades que se presentó fue encontrar una cantidad de repeticiones adecuada. Teniendo en cuenta que los cambios armónicos en el bambuco patiano ocurren generalmente cada uno o dos compases, una cantidad excesiva o larga de repeticiones puede generar muchas disonancias en dichos cambios.

La configuración usada tiene las perillas *Time* en la posición 1RR, *Mix* en 12RR y *Repeat* en 12RR.



Imagen 59

Estas variaciones se logran modificando el volumen del patrón y el efecto; en las perillas *Rhythm* del pedal RC3 y *Mix* del pedal *Time Core*.



Imagen 58



### 3.4.3. Sustain infinito y los ritmos del SL20:

Con el pedal *Freeze* fue posible congelar un sonido del charango durante compases indefinidos. Pero al igual que el *delay*, la prolongación de ciertas notas como la 7ma sensible genera muchas disonancias con respecto a los momentos de función tónica. Por el contrario, la prolongación de la 5ta nota de la tonalidad usada funciona muy bien, al ser una nota común entre el V grado dominante y el I grado de tónica.

Otra posibilidad que se experimentó fue la prolongación de una nota o acorde por función armónica. De esta manera se puede desarrollar un discurso musical de prolongación sonora, con variaciones del registro.



Imagen 60

El pedal SL20, tiene 50 patrones de grooves o ritmos diferentes de efecto trémolo, que se pueden seleccionar combinando una de las 5 posiciones en la perilla *Bank* y una de las 10 posiciones en la perilla *Pattern*.

Se usaron todos los patrones sobre las canciones para identificar los patrones que mejor se adaptan a la estética del bambuco patiano. Para utilizar estos patrones fue necesario aplicar el efecto del pedal *Freeze* sobre una nota o acorde del charango, con el motivo de mantener un sonido largo que pueda ser modificado rítmicamente al activar el pedal SL20.



De esta experimentación se puede decir que solo los patrones  $Bank = 1/Pattern = 9$  y  $Bank = 2/Pattern = 2$ , se acomodan al lenguaje estético de las canciones. Porque son los únicos patrones diseñados en métrica de 6/8.



Imagen 61



# CONCLUSIONES

En la interacción del charango con los pedales, cada componente encuentra en el otro construcciones sonoras y contextuales vitales para el desarrollo de la creación. Finalmente, en esta creación se generan conocimientos para incluir a los pedales en los procesos donde actúa el charango y viceversa. Esta creación requiere el desarrollo de habilidades motoras específicas que pueden ser adquiridas en la práctica y la experimentación.

Se puede decir que la práctica de charango en el Cauca se relaciona con las músicas apropiadas por los movimientos sociales de resistencia indígena y campesina durante las últimas tres décadas del siglo XX. De ahí que este instrumento también encuentre coherencia en los espacios para la interpretación y creación de las músicas locales en las comunidades inmersas y cercanas a estos movimientos. Por otra parte, una segunda reapropiación en los centros urbanos del país ha acercado al charango a otros lenguajes estéticos de ámbitos nacional, global e incluso académico. Es un momento en el que la amplificación y uso de pedales se convierte en una posibilidad para la experimentación del instrumento.

La identificación de los recursos y herramientas técnicas para la interpretación musical configura un soporte importante para la experimentación. Esta identificación dio cuenta del vacío conceptual existente —en cuanto a material académico— para comprender el uso de pedales, más allá de sus componentes eléctricos. Al plantear el uso de pedales como una práctica instrumental se hace posible la teorización de los recursos técnicos como un insumo que profundiza en la comprensión y exploración de nuevos paradigmas en el ámbito de la interpretación musical.

En la búsqueda de materiales sobre las músicas populares del Cauca andino para la experimentación, se evidenció el desconocimiento y la ausencia de material bibliográfico y espacios de diálogo, práctica, producción y difusión de estas músicas fuera del ámbito local. De hecho, se identificaron algunos procesos de autoexclusión<sup>30</sup>, como: la falta de digitalización y publicación en línea de las investigaciones realizadas por estudiantes y docentes en los programas de música y licenciatura en música de la Universidad del Cauca. Estos procesos de exclusión, que también ocurren fuera del ámbito local, dificultan la circulación de materiales y la utilización de los conocimientos en función del beneficio colectivo. Por tal razón, se debe evitar la retención del conocimiento y fomentar su divulgación, creación, debate y exploración.

El concepto de nuevas músicas colombianas se encuentra implícito en la manera de explorar la estética local referente. Las nociones sobre NMC indican ya una aproximación a estéticas afrocolombianas, a la experimentación e hibridación con otras estéticas y a la circulación en nichos curiosos e interesados por las sonoridades locales y globales. Así, la experimentación interpretativa

---

30. Es decir, la exclusión generada desde los mismo espacios o comunidades que son excluidas o invisibilizadas.

del charango conectado a pedales, las reflexiones personales aquí presentadas y la posibilidad de circulación de este proyecto, tienen un potencial para reconocer y visibilizar el bambuco patiano como una práctica afro y campesina colombiana, propia de la región Andina en el Cauca<sup>31</sup>.

Para tomar la práctica del grupo Son de Capellanía como el referente estético para realizar la experimentación interpretativa, fue necesario plantear una clasificación de tres formatos que ubica al ensamble referente dentro del grupo de “soneros” en el contexto del bambuco patiano. Éste se caracteriza por el uso de instrumentos apropiados de las músicas bailables de influencia caribeña, tales como el bajo eléctrico y la percusión afrolatina en la que se incluyen los timbales, congas, bongos y güiro. Posteriormente, un acercamiento a la interpretación del grupo dio cuenta de algunas lógicas musicales del bambuco patiano, como por ejemplo la anticipación armónica del bajo y la creación de letras de representación regional. De este acercamiento surge el recurso de “pegarse” como una herramienta metodológica para abordar la interpretación del charango y los pedales en la estética referente.

En las seis canciones inéditas, la experimentación usando el charango conectado a pedales se logró “pegándose” a la sonoridad del lenguaje estético referente. En este proceso, la imitación interpretativa permitió reconocer y apropiar los elementos del requinto que se podían aplicar y desarrollar en el charango. Además, gracias a las posibilidades de los pedales para modificar las frecuencias y los timbres, se pudo ampliar el espectro para la imitación hasta otros instrumentos del lenguaje referente, como el bajo y la guitarra. Por otra parte, al “pegarse” a las canciones a manera de improvisación, se descubrieron otros procesos que parten desde la lógica de los instrumentos. Puesto que no existe algo parecido a los pedales en el lenguaje estético del bambuco patiano, para generar un proceso de imitación, estas improvisaciones registradas en audio son las que permiten identificar las lógicas instrumentales que pueden ser aplicadas en las canciones.

Las tímbricas configuran los componentes más sobresalientes en el desarrollo de la experimentación en los pedales. Como concepto, las tímbricas son una forma para abordar las transformaciones y modificaciones que surgen de utilizar diferentes pedales en el transcurso de una pieza. Además, en muchas ocasiones se configuran parámetros en los pedales —mientras están desactivados— para que al momento de activarlos produzcan el sonido deseado. Mientras se realiza la configuración, sí existe la ejecución instrumental pero no una producción sonora inmediata. En estos casos, la producción sonora que soporta la ejecución es producida posteriormente; a esta particularidad la denominé ejecución instrumental esquizofónica.

En la experimentación rítmica, la utilización de desplazamientos rítmicos, el uso de tempos lentos y los cambios de métrica muestran otras posibilidades para las futuras creaciones o interpretaciones del bambuco patiano. Por otro lado, la necesidad de construir un discurso rítmico desde los pedales permite identificar los efectos clasificados como de repetición y modulación, como funcionales para la experimentación rítmica. Este tipo de pedales cuenta con parámetros para mo-

---

31. Reconociendo también su estrecha relación con las músicas del Pacífico sur, pero sin ahondar en ese aspecto.

dificar las velocidades de los efectos y se puede experimentar con diferentes velocidades hasta encontrar las que mejor se acomoden rítmicamente con la estética trabajada.

La experimentación con los ritmos de los pedales implica una transformación de todo un lenguaje estético, por las limitaciones encontradas en el instrumento. Es necesario que las limitaciones del instrumento también cedan en función del lenguaje estético. Por ejemplo, además de experimentar con los *beats* del banco de ritmos del pedal RC3, para encontrar las formas que mejor se adapten al bambuco patiano, el pedal podría contener *beats* o *samplers* del bambuco patiano en su banco de ritmos. Para lograr esto, en un futuro se podría realizar una gestión con la empresa fabricante o una modificación al *software* de manera individual que permita la inclusión de otras bases rítmicas para su experimentación.

Este trabajo propone una apropiación sonora de una estética local colombiana desde el uso del charango y los pedales. Esta apropiación es novedosa por los componentes que trabaja y configura un humilde aporte de construcción musical a los lenguajes de los instrumentos y los contextos socioculturales abordados. Su realización necesitó entendimiento de las nociones de territorio y memoria —más allá de los aspectos musicales— para comprender conexiones profundas entre lo estético y lo cultural. Por tal motivo, la imitación y exploración trascienden lo musical y llegan hasta la ética social, los valores comunitarios y la pertenencia regional. Ésta última gira en torno al Cauca andino como un centro conceptual para la investigación musical. En la investigación, la creación e interpretación musical de las canciones inéditas funciona como diagnóstico sonoro, mostrando algunas de las tensiones actuales del sur andino colombiano. Al mismo tiempo, se visibiliza un territorio que ofrece saberes importantes para la investigación y al cual tenemos mucho por aportar desde nuestras prácticas artísticas.

# Referencias

Alchourron, R., (1999). *Composición y arreglos: de música popular*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Alonso, J. S., (2003). La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano. *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, (67-68), pp. 46-55.

Baumann, M. P., (2004). El charango como ícono transcultural de la música andina. *Trans, Revista Transcultural de Música*, recuperado de:  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music>

Beltrán Quintero, M., Daza Cortés, L. C., y Cárdenas Saavedra, C. I., (2013). *Bambuco Patiano*, Corporación Universitaria Minuto de Dios, recuperado de:  
<https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/2345>

Bevan, A. (2006). *Desde la concepción hasta la realización: instrumentación y calidad de grabación en la creación de música creativa para el jazz multiinstrumentalista* (disertación doctoral).

BOSSchannel, (23 de julio de 2008). Home [*YouTube Channel*]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/user/BOSSchannel/about>

Cavour, E. (1974). *El ABC del charango*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Coral, M. A. B. (2018). El bambuco en la literatura costumbrista y su contribución al proyecto de nación en el siglo XIX. Recuperado de:  
[https://www.academia.edu/38194069/El\\_bambuco\\_en\\_la\\_literatura\\_costumbrista\\_y\\_su\\_contribucion\\_al\\_proyecto\\_de\\_nacion\\_en\\_el\\_siglo\\_XIX](https://www.academia.edu/38194069/El_bambuco_en_la_literatura_costumbrista_y_su_contribucion_al_proyecto_de_nacion_en_el_siglo_XIX)

Díaz Muñoz, F., (2017). *Creación sonora: Desgarro de menisco izquierdo*. Proyecto de creación e interpretación para optar por el título de Maestro en Artes Musicales de la Universidad Distrital. Bogotá D.C.

Díaz Muñoz, F., (2017). Sesión del 18 de junio (1). Grabación casera con celular Samsung J1mini. Bogotá. Recuperado de: <https://soundcloud.com/felipe-diaz-mu-oz-884347288/sesion-18-de-junio-1>

El pedal del guitarrista. (Visto el 22 de octubre de 2019). Pedales y efectos de guitarra [Mensaje en un blog]. El pedal del guitarrista. Recuperado de:  
<https://www.elpedaldeguitarrista.com/efectos/blog/>

Fairley, J. (1984). La nueva canción latinoamericana, *Bulletin of Latin American Research*, pp. 107-115.

Franco, Andrea, (29 de octubre de 2014). Con Olor a región-bambuco patiano, la música de nuestros campesinos del Cauca. [Archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=I971NfqU6hs&t=930s>

Gómez Gutiérrez, C. Y., (2014). Un charango colombiano. Cinco arreglos de música andina colombiana para charango. Recuperado de:  
[https://www.academia.edu/12081778/Un\\_charango\\_colombiano\\_Cinco\\_arreglos\\_de\\_música\\_andina\\_colombiana\\_para\\_charango\\_](https://www.academia.edu/12081778/Un_charango_colombiano_Cinco_arreglos_de_música_andina_colombiana_para_charango_)

Gómez, N. (2015). Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana. Maestría en Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de:  
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16770>

González, A., Andrés, J., Gutiérrez, R., y Ferney, M., (2014). Guía pedagógica para el manejo de pedales análogos en la guitarra eléctrica. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de:  
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1662>

Guachichulca, B. (2012). *Tesis*. Recuperado de:  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3197>

JHS pedals, (mayo 2 de 2009). *Home [YouTube Channel]*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/channel/UCjfbkA4jKjY5g0wbjuoZWA>

López Navarro, X. (2016). *Diseño e implementación de un pedal electrónico para guitarra eléctrica*, Bachelor's thesis, Barcelona, España: Universitat Politècnica de Catalunya.

Martínez, J. A. S., y Serrano, J. (2018). Maestría en Recursos Humanos .

Mendivil, J., (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana, *Revista musical chilena*, 56(198), pp. 63-78.

Merriam, A. P. (2001). Usos y funciones. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). Trotta.

Miñana, C., (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX, *A contratiempo*, 9(1), pp. 7-11.

Miñana, C., (noviembre 2009). Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia. De Norden, Isadora (directora), Fiestas y rituales. Conferencia realizada en el X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos, Lima, Perú.

Muñoz, P. (2001). El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco, en *Estudios afrocolombianos. Aportes para un estado del arte*, Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.

Muñoz, P. (24 de diciembre de 2013). Bambuco patiano-Bambuco negro [Archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=bPGLyxOPx80&t=1198s>

Muñoz, P., (2016). Las almas de los violines ‘negros’, Universidad del Cauca.

Ochoa, A., (2000). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Colombia: Norma.

Parada, Raquel. (Sin fecha). Mutualismo: características, tipos, ejemplos. Recuperado de:  
<https://www.lifeder.com/ejemplos-mutualismo/>

Pedals & Stuff. (24 de junio de 2015). Home [*YouTube Channel*]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/channel/UCs3qU\\_EcIMmO8txKnXyl2rA/about](https://www.youtube.com/channel/UCs3qU_EcIMmO8txKnXyl2rA/about)

Pedrotti, I., (2010). Charango indígena y Charango Mestizo. Visto en la página del autor [www.italopedrotti.com](http://www.italopedrotti.com) el día 15 de septiembre del 2019. Recuperado de:  
<http://www.italopedrotti.com/el-charango.html>

Redacción *El Tiempo*. (1 de octubre de 2009). El fabricante de sirenas en Quindío. *El Tiempo*. Recuperado de:  
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6255868>

Reverb. (29 de diciembre 2012). Home [*YouTube Channel*]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/user/reverbmarket/about>

Rock & Roll para Muñones. El pedal ecualizador. Recuperado el día 17 de octubre del 2019 en:  
<https://www.rockandrollparamunones.com/dudas-frecuentes/446-el-pedal-ecualizador>

Rodríguez Melo, M., (2011). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Recuperado de:  
[https://www.researchgate.net/publication/301566374\\_El\\_bambuco\\_musica\\_nacional\\_de\\_Colombia\\_entre\\_costumbre\\_tradicion\\_inventada\\_y\\_exotismo](https://www.researchgate.net/publication/301566374_El_bambuco_musica_nacional_de_Colombia_entre_costumbre_tradicion_inventada_y_exotismo)

Salgado, F. [papasalsa2007]. (29 de noviembre de 2011). Segundo Puesto en el Concurso Boss Loop Station Argentina. [Archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LxSxdxntm6E>

Sanders, J., (2007). Pertener a la gran familia granadina. Lucha partidista y construcción de la identidad indígena y política en el Cauca, Colombia, 1849-1890, *Revista de Estudios Sociales*, (26), pp. 28-45.

Santamaría, C., (2007a). La “Nueva Música Colombiana”: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista*, (4), pp. 6-24.

Santamaría, C., (2007b). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, pp. 1-23.

Thomann, Hans. 5. Acción del Pedal. Recuperado el día 17 de octubre del 2019 de:  
<https://www.thomann.de/es/index.html?sid=241c5843e7ae45f99c624fbc0f080eec>

Verdum, Damian y Virgolini, Jimena, (10 de noviembre de 2012). Charangoscopio, Charango Loop impromptu X. Presentación en *La Maison* de MAI. París. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qCVKxK4Zt70>

Villalba, M. (6 de febrero de 2005). Vida y obra del autor de *Pájaro campana*. El territorio. Recuperado de:  
<https://www.elterritorio.com.ar/vida-y-obra-del-autor-de-pajaro-campana-7544732048472039-et>

Wade, P. (2002). Música, raza y nación: música tropical en Colombia. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.

Wrightson, K. (2004). Una introducción a la ecología acústica. Recuperado de:  
<http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wrightson.html>, el, 12.

## Referencias de las imágenes

Behringer, (visto el 5 de noviembre de 2019a). NR300 Pedal de Efectos Noise Reducer Behringer, Mariko music center. Recuperado de: <https://marikomusic.com.mx/efectos/789-pedal-de-efectos-noise-reducer-behringer-nr300.html>

Behringer, (visto el 5 de noviembre de 2019b). PEDAL BEHRINGER ULTRA METAL UM-300. Audioíntegra. Recuperado de: <http://www.audiointegra.cl/producto/um300/>

BOSS, (visto el 5 de noviembre de 2019a). RC-3 Loop Station. Recuperado de: <https://www.boss.info/mx/products/rc-3/>

BOSS, (visto el 5 de noviembre de 2019b). LS-2 Pedal Compacto *Line Selector*. Recuperado de: <https://www.boss.info/mx/products/ls-2/>

BOSS, (visto el 5 de noviembre de 2019c). OS-2 Pedal Compacto *OverDrive/Distortion*. Recuperado de: <https://www.boss.info/mx/products/os-2/>

BOSS, (visto el 5 de noviembre de 2019d). PS-6 Pedal Compacto *Harmonist*. Recuperado de: <https://www.boss.info/mx/products/ps-6/>

BOSS, (visto el 5 de noviembre de 2019e). SL-20 *Slider*. Recuperado de: <https://www.boss.info/global/products/sl-20/>

BOSS, (visto el 5 de noviembre de 2019f). TR-2 Pedal Compacto “Trémolo”. Recuperado de: <https://www.boss.info/mx/products/tr-2/>

Camacho, M., (21 de julio de 2015). Raíces andinas, 35 años de guaneñas y pullitos. Radio Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/noticia/raices-andinas-35-anos-de-guanenas-y-pullitos>

Cantadoras del Patía, (26 de octubre de 2011). Cali: bailando bambuco patiano “Jader y Alexandra”. Fotos del la página de Blogspot. Recuperado de: <http://cantaorasdepatia.blogspot.com/>

Colectivo Letras en Rebeldía, (2015). Quilapayún, su historia a 50 años de existencia. *Arte y cultura en rebeldía*. Recuperado de: <https://arteyculturaenrebeldia.com/2015/10/14/quilapayun-su-historia-a-50-anos-de-existencia/>

Díaz Muñoz, Andrés. (2019). Color digital de la portada CHARAMBUCO PEDALTIANO.

Dunlop, (visto el 5 de noviembre de 2019a). CRY BABY STANDARD WAH GCB95. Recuperado de:

<https://www.jimdunlop.com/product/gcb95-7-10137-00617-1.do?sortby=ourPicks&refType=&from=Search&ecList=6&ecCategory=>

Dunlop, (visto el 5 de noviembre de 2019b). CRY BABY STANDARD WAH GCB95. Recuperado de:

<https://www.jimdunlop.com/product/gcb95-7-10137-00617-1.do?sortby=ourPicks&refType=&from=Search&ecList=6&ecCategory=>

Dunlop, (visto el 5 de noviembre de 2019c). DUNLOP MXR M133 Micro Amp. Kytary.co.uk. Recuperado de: <https://kytary.co.uk/dunlop-mxr-m133-micro-amp/HN073860/>

Dunlop, (visto el 5 de noviembre de 2019d). MXR FASE 90. Recuperado de: <https://www.jimdunlop.com/product/m101-7-10137-00652-2.do?sortby=ourPicks&refType=&from=Search&ecList=6&ecCategory=>

Electro Harmonix, (visto el 20 de noviembre de 2019). ELECTRO HARMONIX FREEZE PEDAL. Recuperado de: <https://musicopolix.com/cat/accesorios/accesorios-de-guitarra/63330-electro-harmonix-freeze-pedal.html>

Grupo Palmeras, (4 de julio de 2008). Foto de portada en la página de Facebook del Grupo Palmeras. Recuperado de: <https://www.facebook.com/135685980482850/photos/p.196805171037597/196805171037597/?type=1&theater>

Mooer, (visto el 5 de noviembre de 2019). PEDAL MODO MOOER LOFI MACHINE 3. Recuperado de: <http://www.moeraudio.co.uk/p/mooer-lofi-machine-3-mode-pedal>

NUX, (visto el 6 de noviembre de 2019). Nux Time Core Delay. PEDALES DE GUITARRA. Recuperado de: <https://pedalesdeguitarra.com/nux-time-core-delay/>

Sanchés Montañés, E., (1988). *Cerámica precolombina: el barro que los indios hicieron arte*. Madrid, España: Ediciones Anaya, SA.

Sonogram, (visto el 26 de marzo de 2020). Vega Trem y su nuevo puente flotante para stratocaster. EFECTOS PARA GUITARRA. Recuperado de: <http://sonogram.es/vega-trem-y-su-nuevo-puente-flotante-para-stratocaster>

Son de Capellanía, (3 de noviembre de 2017). Foto de portada en la página de Facebook del grupo Son de Capellanía. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1667821759916075&set=a.309056192459312&type=3&theater>

Son del Tuno, (29 de marzo de 2010). Sonrisas. GRUPO MUSICAL SON DEL TUNO DEL PATÍA. Foto tomada del Blogspot. Recuperado de: <http://sondeltuno.blogspot.com/>

## Referencias de los audios

Las Cantadoras del Patía, Fannor Javier Ortega Rodríguez, (6 de enero de 2019). *Juan sin miedo*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iwQTCIndGYc>

Cristancho, F., (1979). *Bochica*. El trío Morales Pino con Gabriel Uribe. [Medio de grabación: LP]. Colombia: Sonolux. Recuperado de: <https://youtu.be/yxyrZtNU6L4>

Chirimía Armonía Caucana, Alonso Tobar, (26 de septiembre de 2013). *El sotareño*. Interpretación del bambuco compuesto por Francisco Eduardo Diago. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/s3keTSjBPZQ>

Grupo Palmeras, Diego Alejandro Carabali Ch, (27 de diciembre de 2014). *La Patirruca*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tRsjzZgMGK4>

Peregoyo y su Combo Vacaná, (1967). *Palito cae*. Descarga Vacana..!. [Medio de grabación: LP]. Colombia: Discos Fuentes. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WKaCYnKlpNQ>

Perlas del Pacífico, (5 de octubre de 2015). *Pangorita. Lloro el Agua*. [Medio de grabación: CD, digital]. Sonidos Enraizados.

Señales de Humo, (2016). *Matices*. [Medio de grabación: digital]. Bogotá: Music Colombia. Recuperado de: <https://soundcloud.com/senales-de-humo/matices>

Son de Capellanía, (19 de enero de 2011). *La bruja*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fY-bQV2MkWI>

Son de Patanguejo, (18 de enero de 2009). *Catalina*. [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_F4MVSj8Js&t=80s](https://www.youtube.com/watch?v=s_F4MVSj8Js&t=80s)

Son del Tuno, (25 de junio de 2012). *La picada maliciosa*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=69QCrRQD2G0>

# Vídeos demostrativos de los pedales

TR2  
BOSS  
Trémolo



Reverb. [Reverb]. (15 de septiembre de 2015). BOSS TR-2 Trémolo | *Reverb Demo Video*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9OdQivgMOKI>

Pedal & Stuff. [Pedal & Stuff]. (4 de julio de 2016). MXR Phase 90 demo. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EecqD7g6ybs>



Phase90  
MXR  
Phase

LOFI  
MACHINE  
MOORER  
Sintetizador



The Autumn Trap. [The Autumn Trap]. (5 de octubre de 2018). Moorer *Lofi Machine Demo*. [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=LUK\\_Hryo9YI](https://www.youtube.com/watch?v=LUK_Hryo9YI)

BOSS. [BOSSchannel]. (22 de octubre de 2008). SL-20 [BOSS Sound Check]. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/dFMjVKFQrKE>



SL20  
BOSS  
Trémolo  
Groover

OS2  
BOSS  
Distorsión  
Over drive



Reverb. [Reverb]. (8 de julio de 2016). BOSS OS-2 *Overdrive/Distortion | Reverb Demo Video*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BTG751LxQOo>

Reverb. [Reverb]. (26 de mayo de 2016). MXR Micro Amp Boost Pedal | *Reverb Demo Video*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dauM0aEbZK8>



Micro  
Amp  
MXR  
Booster

UM300  
BEHRINGER  
Distorsión



Melentiev, Victor. [PopMusicRu]. (10 de noviembre de 2011). Гитарный эффект BEHRINGER UM300 ULTRA METAL [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SJD87KttdqE>

Reverb. [Reverb]. (20 de septiembre de 2016). Boss RC-3 *Loop Station | Reverb Demo Video*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9PTFJgckwxw>



RC3  
BOSS  
Loop

FREEZE  
Electro Har-  
monist  
Sustain



Electro Harmonix. [EHX]. (19 de julio de 2010). *Electro Harmonix Freeze Sound Retainer Demo*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/bPeeJrv9wb0>

Gear4music. [Gear4music]. (1 de noviembre de 2016). NUX *Time Core Deluxe Guitar Effects Pedal*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-mTcNrLLJSA>



TIME  
CORE  
NUX  
Delay

NR300  
BEHRINGER  
Reductor  
de ruido



Behringer. [Behringer]. (27 de octubre de 2015). NOISE REDUCER NR300 *Ultimate Noise Reduction Effects Pedal*. [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=xk3d1\\_xEhhw](https://www.youtube.com/watch?v=xk3d1_xEhhw)

Reverb. [Reverb]. (1 de septiembre de 2015). Dunlop Cry Baby GCB-95 | *Reverb Demo Video*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Wgz80OwrsuA>



GCB95  
DUNLOP  
Wha - wha

PS6  
BOSS  
Whammy  
armonizador



Reverb. [Reverb]. (28 de diciembre de 2016.). BOSS RC-3 *Loop Station | Reverb Demo Video*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uFN90t3i2rw>

Arquiz, Nahuel. [Nahuel Arquiz]. (12 de marzo de 2019). ¡BOSS *line selector LS2* en español! Un gran pedal. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iMpdsOkswjE>



LS2  
BOSS