

RITHMICA

Revista de la Red de Investigación Temática
en Música, Artes, Arquitectura y Diseño

No. 5, año 5, 2025



Universidad de Narino
FUNDADA EN 1904



Universidad de Narino

ACREDITADA EN ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 000023 - ENERO 11 DE 2023



facartes



Editorial
Universidad de Narino



Consultoría, Asesoría y Producción en Diseño e Innovación

êditorial

Universidad de Nariño

Rithmica

**Revista de la Red de Investigación Temática en Música,
Artes, Arquitectura y Diseño**

No. 5, año 5, 2025

Universidad de Nariño
Facultad de Artes
Departamento de Música
Editorial Universitaria
2025

èditorial
Universidad de Nariño

Rithmica

Revista de la Red de Investigación Temática en Música, Artes, Arquitectura y
Diseño. Facultad de Artes, Universidad de Nariño.

No. 5, año 5, 2025

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA

Director y Editor

Comité Editorial

Lyda Aleydy Tobo Mendivelso

Pablo Santacruz Guerrero

Hugo Plazas Páez

Juan Guillermo Bedoya

Jaime Fonseca

Comité Científico

María Ángeles Zapata

Gloria Valencia Mendoza

Sonia del Rocío Viteri Ramos

Ruth Nayibe Cárdenas

Gabriela Hernández Vega

Teresa Elizabeth Muñoz Nández

Víctor Hernández Vaca

Mario Gómez-Vignes

Gustavo Parra Arévalo

Fredy Vallejos

Diego León Arango

Luis Carlos Rodríguez

Humberto Galindo Palma

Sociedad Española de Musicología

UPTC de Colombia

Universidad Nacional de Colombia

UPTC Tunja - Colombia

Universidad de Nariño - Colombia

Universidad del Cauca - Colombia

Universidad de Guanajuato - México

Universidad del Valle - Colombia

Universidad Nacional - Colombia

Universidad de las Artes - Ecuador

Universidad de Antioquia - Colombia

Universidad de Antioquia - Colombia

Conservatorio del Tolima - Colombia

Miembros de la Red de Investigación Temática en Música y Artes

Lyda Todo Mendivelso

Mónica Tobo Mendivelso

Alejandro Mercado Villalobos

Humberto Galindo Palma

Pablo Santacruz Guerrero

José Menandro Bastidas-España

Malte Kähler

Teresa Alda

Ignasio Moreno Nava

Raúl Heliodoro Torres Medina

Universidad de Nariño

UPTC, Tunja

Universidad de Guanajuato, León

Conservatorio del Tolima

Universidad de Nariño

Universidad de Nariño

Soniente Dúo

Soniente Dúo

Universidad de La Ciénega del Estado de

Michoacán de Ocampo

Universidad Autónoma de ciudad de México

Rithmica

Revista de la Red de Investigación Temática en
Música, Artes, Arquitectura y Diseño

Revista adscrita académica y financieramente a la Facultad de Artes de la
Universidad de Nariño.

Periodicidad: anual

Revisoría de textos: M-E-L-Ss

Diseño de portada: David Jojoa

Diagramación: Daniela Cruz

Correspondencia: Oficina de la Facultad de Artes de la Universidad de
Nariño, Sede Toro Bajo.

E-mails:

jotamenandro@gmail.com

rithmica@udenar.edu.co

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor
y no expresa ni compromete la posición de la revista o de la Institución.

Editorial Universitaria. Universidad de Nariño.

Rithmica,

Revista de la Red de Investigación Temática en Música, Artes,
Arquitectura y Diseño

Editor: José Menandro Bastidas-España.

Pasto. Editorial Universidad de Nariño, 2025.

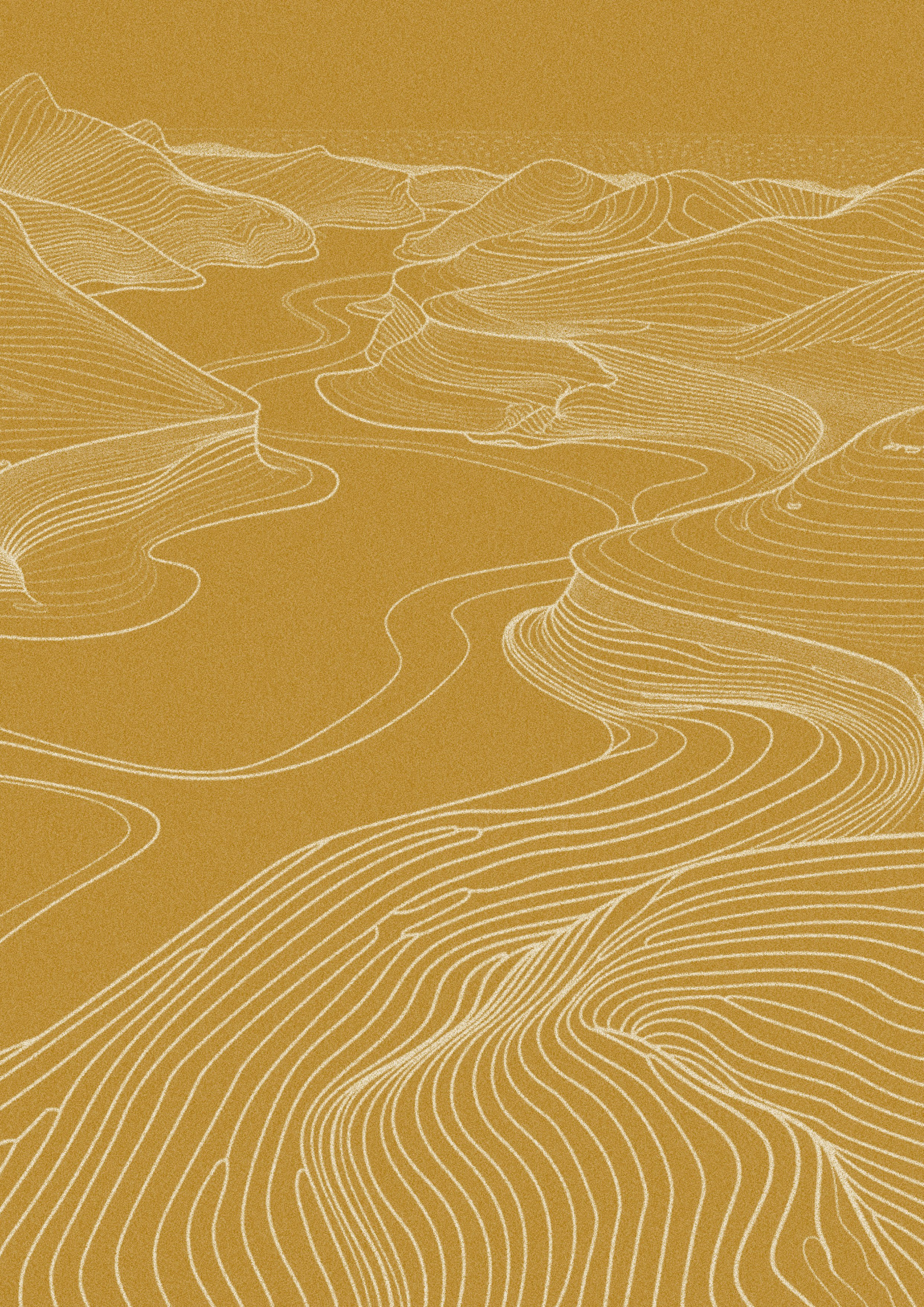
Portada: algunas de las fotos fueron generadas por IA:

Formato digital PDF

ISSN: 2805-6353

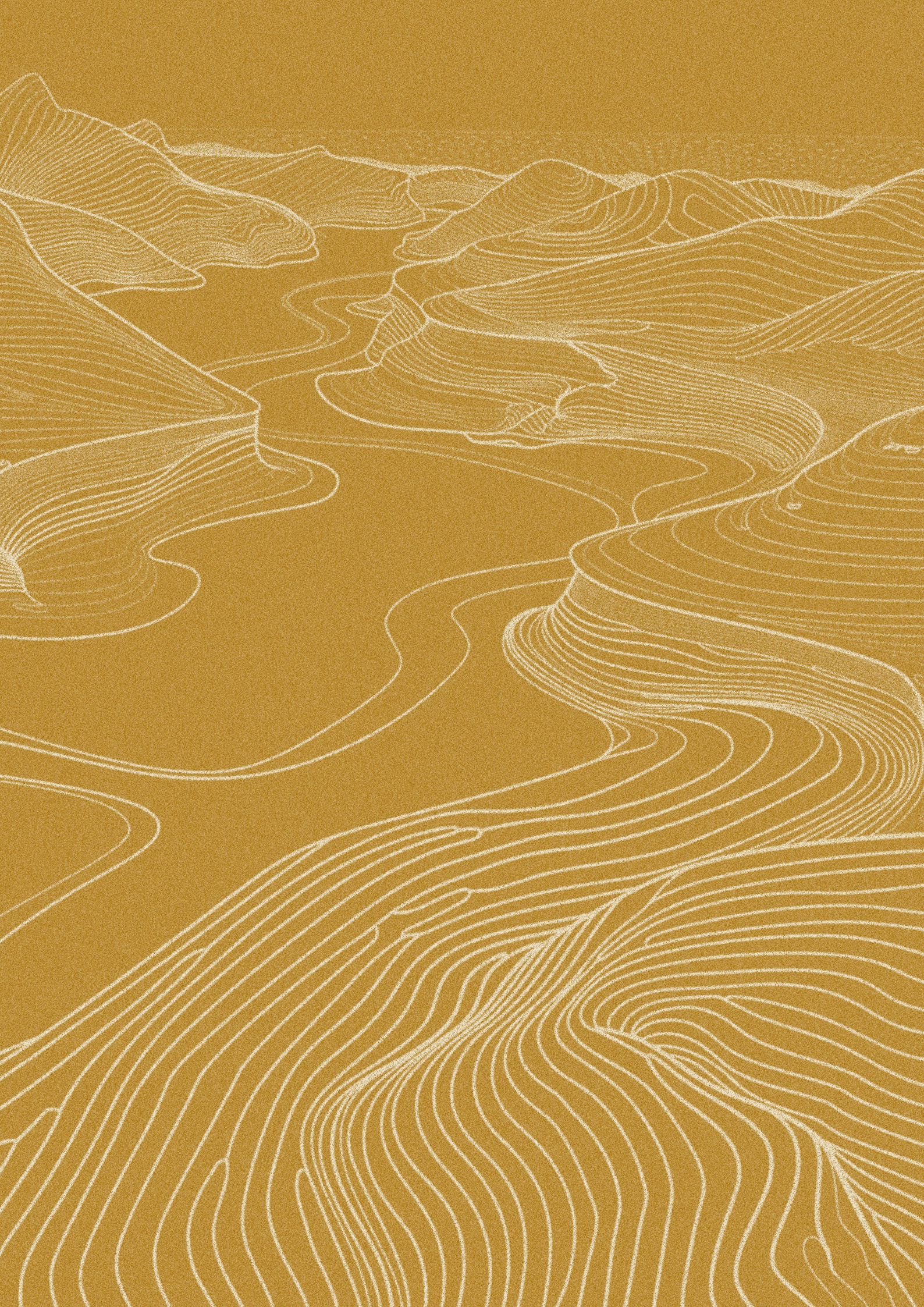
La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni
compromete la posición de la revista o de la Institución.

Editorial Universitaria. Universidad de Nariño.



CONTENIDOS

<i>Jorge Humberto Pinzón M.</i>	12
<i>Jonatan Steveson Camero G.</i>	13
<i>Composición musical en la era de la IA. Desafíos de autenticidad y creatividad en las artes escénicas.</i>	14
<i>Álvaro Pantoja Ocaña.</i>	31
<i>Obra: Paisaje</i>	32
<i>Leopoldo Tillería Aqueveque.</i>	33
<i>Carole Pueo o la coronación historiográfica del retrato femenino</i>	34
<i>Viviana Arteaga Carrera.</i>	48
<i>La importancia de la posición corporal en la técnica vocal.</i>	49
<i>Javier Emilio Fajardo Chaves.</i>	59
<i>Burlesque</i>	60
<i>Christian Esteban Hidalgo Valbuena.</i>	62
<i>Sobrecarga e Intensificación laboral en Docentes de Música: Autonomía y Gestión de Paz.</i>	63
<i>Orlando Morillo Santacruz.</i>	76
<i>Arqueologías Estéticas: Lo Primitivo y lo Contemporáneo.</i>	77
<i>Danny Edisson Cabrera Portilla.</i>	84
<i>Ariel Camilo Botina Insandar.</i>	85
<i>Educación musical en Colombia: una mirada crítica desde la pedagogía y el contexto territorial.</i>	86
<i>María Valentina Riascos Lozano.</i>	90
<i>El mariachi en Pasto: relatos, memorias, saberes y trayectorias que construyen historia.</i>	91



EDITORIAL

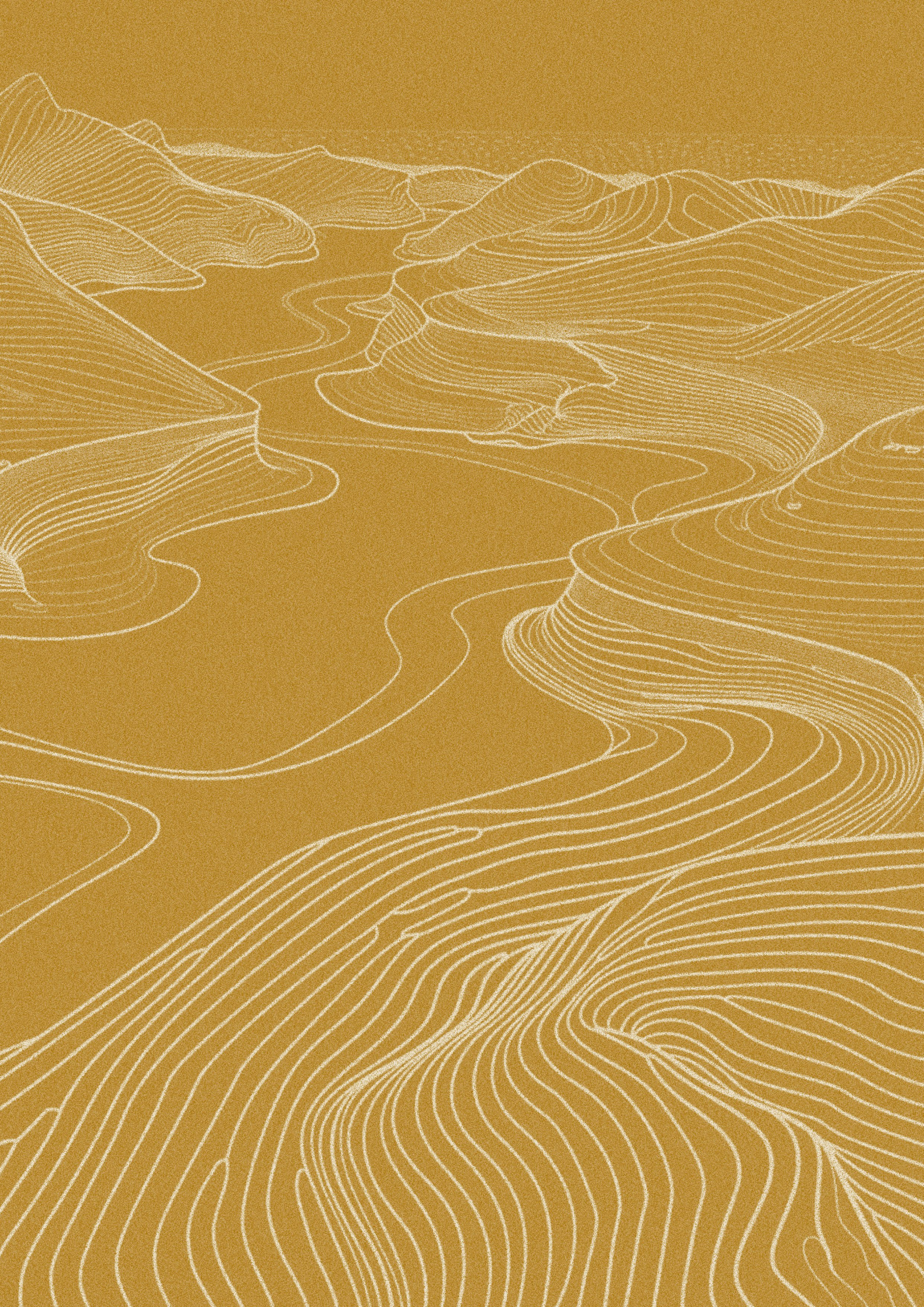
En esta ocasión, *Rithmica* presenta una polifonía de perspectivas, un tejido intelectual donde la creación artística, la práctica pedagógica y la reflexión sociopolítica convergen para cuestionar los paradigmas de la modernidad. A través de una diversidad de enfoques metodológicos — que transitan desde la hermenéutica filosófica y el análisis sistémico hasta la autoetnografía y el método biográfico-narrativo— los autores aquí reunidos exploran las tensiones entre la tradición técnica y las transformaciones tecnológicas y sociales del siglo XXI.

El debate inicia con un examen crítico de la inteligencia artificial en la composición musical y las artes escénicas, abordada mediante una revisión integrativa que propone marcos híbridos frente al desafío de la autoría. Esta inquietud por la esencia de la creación, dialoga con el estudio sobre la obra de Carole Pueo, donde se valida, bajo una ontología estética, la idea de la belleza como un continuo historiográfico en el retrato femenino. Por su parte, la dimensión fenomenológica del intérprete se analiza en el estudio sobre la posición corporal en la técnica vocal, que sistematiza la anatomía funcional como una unidad pedagógica indispensable para la eficiencia fonatoria.

La revista también asume un compromiso con la realidad estructural del campo artístico. El análisis de la sobrecarga laboral en docentes de música en Colombia, sustentado en una triangulación de métodos mixtos, revela una preocupante correlación entre el control institucional y el detrimento de la autonomía profesional. Esta mirada crítica se expande hacia la necesidad de arqueologías estéticas que desequilibren el logocentrismo occidental en favor de saberes ancestrales y se materializa en la propuesta de una educación musical situada en Nariño, que aboga por una pedagogía decolonial frente a los modelos eurocéntricos. Finalmente, el registro de la memoria del mariachi en Pasto, recuperado a través del enfoque biográfico-narrativo, cierra esta entrega reafirmando el valor del arte como sustento identitario y patrimonio vivo. En conjunto, este

volumen no solo documenta la técnica y la historia, sino que se constituye como una plataforma de resistencia intelectual y rigor académico en las artes.

**JOSÉ MENANDRO
BASTIDAS-ESPAÑA, PhD.**
Facultad de Artes
Universidad de Nariño





JORGE HUMBERTO **PINZÓN M.**

Inició su formación musical en 1981 en la Escuela Superior de Música de Tunja, donde recibió la distinción Summa Cum Laude. Amplió sus estudios en el Conservatorio Piotr I. Tchaikovsky de Moscú, obteniendo el título de Master of Fine Arts. Se desempeñó como primer oboe en la Orquesta Filarmónica de Lima y en la Banda Sinfónica Nacional de Colombia. Desde 1998 ha desarrollado una destacada trayectoria como compositor, participando en concursos y festivales nacionales e internacionales. Durante 2020 y 2021 fue compositor residente de la Orquesta

Filarmónica de Medellín. Sus composiciones han sido interpretadas en más de 20 países. Desde 2003 se desempeña como director del Departamento de Composición de la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, en Bogotá, institución donde actualmente ocupa el cargo de Decano.



JONATAN STEVENSON CAMERO G.

Doctorando en Docencia y Educación Artística – UNAC (México). Magister en Estudios avanzados de Teatro de la universidad de La Rioja (España) y Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas – ASAB (Colombia). Docente investigador y artista profesional. Es miembro fundador del Teatro Vargastejada – Teatro de Ficstoria (Bogotá). Sus proyectos se enfocan en los estudios teatrales, la pedagogía y la investigación. Líder del Grupo de Investigación Create. Actualmente es coordinador de Investi-

gación de la Escuela de Música de la Fundación Universitaria Juan N Corpas.

Composición musical en la era de la IA: desafío de autenticidad y creatividad en las artes escénicas

Musical composition in the age of AI: a challenge of authenticity and creativity in the performing arts

Jorge Humberto Pinzón Malagón

jorge.pinzon@juanncorpas.edu.co

Jonatan Stevenson Camero Gutierrez

jonatan.camero@juanncorpas.edu.co

Fundación Universitaria Juan N. Corpas

Grupo de Investigación Create

Resumen

Este artículo examina el impacto de la inteligencia artificial (IA) en la composición musical y cómo está reconfigurando las prácticas creativas dentro de las artes escénicas. Enfocado en los retos asociados con la autenticidad, autoría y creatividad, el estudio emplea una revisión integrativa sistemática de publicaciones académicas recientes (2020-2025) sobre el uso de la IA en contextos performativos. Se identifican cuatro modelos principales de interacción entre humanos y máquinas: IA como asistente, co-creación dirigida, curación algorítmica y sistemas autónomos en la interpretación. Además, el artículo aborda diferentes aspectos de la autenticidad, tales como la procesual, contextual, dialógica y transformativa. Los hallazgos indican que estas prácticas están alterando significativamente los procesos creativos y las relaciones entre compositores, intérpretes y públicos. El análisis concluye que la IA pone en entredicho los enfoques tradicionales sobre creatividad y autenticidad, sugiriendo la necesidad de desarrollar Marcos conceptuales híbridos que integren tanto las capacidades humanas como las algorítmicas. También se subrayan las implicaciones éticas y culturales que conlleva la adopción de la IA en la música, particularmente en relación con la representación cultural, la propiedad intelectual y la sostenibilidad de los ecosistemas artísticos.

Palabras Clave: Inteligencia artificial, composición musical, artes escénicas, autenticidad, colaboración humano máquina.

Abstract

This article examines the impact of artificial intelligence (AI) on musical composition and how it is reshaping creative practices within the performing arts. Focusing on the challenges associated with authenticity, authorship, and creativity, the study employs a systematic integrative review of recent academic publications (2020–2025) on the use of AI in performative contexts. Four main models of human-machine interaction are identified: AI as an assistant, directed co-creation, algorithmic curation, and autonomous systems in performance. Furthermore, the article addresses different aspects of authenticity, such as processual, contextual, dialogic, and transformative authenticity. The findings indicate that these practices are significantly altering creative processes and the relationships between composers, performers, and audiences. The analysis concludes that human-machine AI challenges traditional approaches to creativity and authenticity, suggesting the need to develop hybrid conceptual frameworks that integrate both human and algorithmic capabilities. The ethical and cultural implications of adopting AI in music are also highlighted, particularly in relation to cultural representation, intellectual property, and the sustainability of artistic ecosystems.

Keywords: Artificial intelligence, musical composition, performing arts, authenticity, human-machine collaboration.

Introducción

La incorporación de la inteligencia artificial (IA) en la composición musical dentro del ámbito de las artes escénicas ha provocado transformaciones profundas en los enfoques creativos tradicionales. Este artículo analiza cómo los compositores actuales están gestionando las tensiones entre la creatividad humana y la tecnología, alterando así las nociones de autenticidad, autoría y expresión artística en el contexto digital contemporáneo. Aunque la IA ha brindado herramientas avanzadas que optimizan aspectos técnicos de la composición, tales como la notación musical, el acceso a bancos de sonidos avanzados y la mejora rápida de texturas sonoras, persiste un debate significativo sobre el rol del compositor dentro de este proceso colaborativo.

El análisis revela diferentes formas emergentes de colaboración entre humanos y máquinas, tales como el uso de la IA como asistente creativo, la co-creación dirigida y la curaduría algorítmica. Cada una de estas modalidades redefine la relación convencional entre el compositor y su obra. Estas nuevas configuraciones ofrecen a los compositores la posibilidad de explorar áreas creativas previamente inalcanzables, pero también plantean cuestionamientos sobre la autenticidad y la propiedad intelectual en un proceso donde tanto humanos como máquinas están involucrados. Aunque la IA es capaz de generar composiciones musicales complejas y reproducir sonidos orquestales de forma casi instantánea, sigue siendo una herramienta que requiere de la intervención humana para otorgar forma y contexto a las creaciones musicales.

El artículo subraya que, aunque la IA amplía considerablemente las capacidades técnicas, el verdadero desafío radica en lograr un equilibrio entre la intervención tecnológica y la autenticidad inherente a la creatividad humana. Mediante un análisis detallado de las diversas aplicaciones de la IA en las artes escénicas, se demuestra cómo la tecnología puede complementar, pero no reemplazar, las decisiones estéticas fundamentales del compositor. En este contexto, la creatividad humana continúa siendo el motor primordial de la obra artística, mientras que la máquina desempeña el papel de soporte técnico que amplifica las capacidades creativas del ser humano, sin lograr sustituir su impronta emocional y cultural.

La investigación también examina las implicaciones éticas y culturales derivadas de la incorporación de la IA en la música. La automatización de

la composición musical y la posibilidad de generar obras sin intervención humana directa generan inquietudes sobre la pérdida de originalidad y el impacto de estas prácticas en los ecosistemas artísticos. Sin embargo, se reconoce que la colaboración entre humanos y máquinas puede abrir nuevas posibilidades para la creación de obras innovadoras y desafiantes siempre que se mantenga un enfoque crítico y reflexivo sobre el papel de la tecnología en este proceso.

Finalmente, el artículo propone una reflexión crítica sobre cómo la IA está transformando las prácticas compositivas, cuestionando las nociones tradicionales de autoría y autenticidad. Se aboga por un enfoque equilibrado en el que tecnología y creatividad humana colaboren de manera armónica, sin perder de vista la ciencia genuina del arte. La investigación enfatiza la necesidad de desarrollar nuevos Marcos conceptuales que permitan a los compositores navegar en este entorno tecnológico, utilizando las herramientas de la IA como medios para expandir su creatividad, pero reconociendo que, más allá de la perfección técnica, la verdadera magia de la música sigue radicada en la capacidad humana de sentir y expresarse a través del sonido.

1. Método de Investigación

1.1 Diseño de investigación y justificación metodológica

Este estudio emplea una metodología de revisión integrativa, considerada especialmente adecuada para sintetizar conocimientos emergentes en campus interdisciplinarios que presentan una diversidad metodológica y conceptual (Valencia-Contrera, 2022). Según lo señalado por Méndez-Cota (2024), este enfoque permite la integración de evidencia proveniente, tanto de estudios empíricos como de análisis conceptuales y reflexiones teóricas, lo cual facilita una comprensión integral de fenómenos complejos, como las colaboraciones entre el ser humano y la máquina en el ámbito creativo.

La revisión integrativa resulta particularmente pertinente para los objetivos de esta investigación por tres razones fundamentales. En primer lugar, posibilita el examen del fenómeno desde diversas perspectivas disciplinarias, tales como la musicología, los estudios de performance, las ciencias computacionales y la filosofía del arte, lo que facilita la identificación de patrones y tensiones que podrían quedar ocultos si se abor-

darán desde enfoques aislados (Valencia-Contrera, 2022). En segundo lugar, esta metodología reconoce explícitamente cómo diversas aproximaciones epistemológicas iluminan aspectos complementarios del fenómeno estudiado, permitiendo la integración de conocimientos desarrollados desde paradigmas positivistas, interpretativos y críticos (Sepúlveda-Ibarra y Villegas 2024). Finalmente, la flexibilidad inherente a esta metodología permite su adopción a la naturaleza emergente y en constante evolución del campo de estudio, donde los Marcos conceptuales establecidos con frecuencia resultan insuficientes para captar las dinámicas contemporáneas (Bravo-Fuentes, 2023).

El diseño específico adoptado sigue la estructura de cinco fases propuestas por Oermann y Knafl (2021): formulación del problema, búsqueda de la literatura, evaluación de datos, análisis de datos y presentación de resultados. Este esquema proporciona un enfoque sistemático que, a su vez, conserva la flexibilidad necesaria para ajustarse a las particularidades y complejidades del campo investigado.

1.2 Estrategia de búsqueda y criterios de inclusión/exclusión

La búsqueda de literatura relevante se llevó a cabo de manera sistemática en diversas bases de datos académicas, como Dialnet, Scielo, Redalyc y Latindex para la literatura en español; complementadas con web of Science, Scopus e IEEE Xplore para la literatura internacional. Esta combinación de fuentes permitió identificar literatura relevante proveniente tanto de contextos hispanohablantes como anglosajones, facilitando un análisis comparativo de diferentes tradiciones académicas y artísticas.

Los términos de búsqueda incluyeron combinaciones de descriptores en español e inglés relacionados con tres dimensiones principales: Tecnologías (“inteligencia artificial”, “aprendizaje automático”, “redes neuronales”); prácticas musicales (“composición musical”, “creación sonora”, “música para artes escénicas”) y conceptos teóricos (“creatividad”, “autenticidad”, “autoría”, “colaboración humano-máquina”). Estos términos fueron adaptados a los vocabularios controlados específicos de cada base de datos cuando estaban disponibles, complementados con búsqueda de texto libre para captar terminología emergente que aún no estaba incorporada en los tesauros establecidos.

Los criterios de inclusión fueron los siguientes:

(1) publicaciones académicas revisadas por pares o libros publicados por editoriales académicas de renombre; (2) artículos publicados entre enero de 2020 y junio de 2025; (3) enfoques centrados específicamente en aplicaciones de la IA en la composición musical dentro de contextos performativos o escénicos; (4) disponibles en español o inglés. Se dio prioridad a los estudios que abordaron de manera específica las dimensiones de autenticidad y creatividad en estas aplicaciones, aunque también se incluyeron trabajos con enfoques principalmente técnicos cuando ofrecían un contexto relevante para comprender las capacidades y limitaciones de los sistemas contemporáneos.

Los criterios de exclusión fueron los siguientes: (1) publicaciones centradas exclusivamente en aspectos técnicos sin considerar las implicaciones artísticas; (2) estudios sobre aplicaciones de la IA en análisis musical que no incluyeran el componente compositivo; (3) trabajos sobre tecnologías musicales no relacionadas específicamente con la IA; (4) literatura gris sin un proceso de revisión académica. No obstante, se consideraron excepciones a estos criterios para documentos que ofrecieran perspectivas únicas no representadas en la literatura académica formal, especialmente reflexiones de compositores y directores escénicos sobre sus propias prácticas creativas.

1.3 Proceso de análisis y síntesis

El análisis de la literatura seleccionada se basó en el enfoque de análisis temático propuesto por Brau y Clarke (2022). Este proceso incluyó 6 fases iterativas: familiarización con los datos, generación de códigos iniciales, identificación de temas potenciales, revisión de temas, definición y denominación de los temas, y finalmente, la producción del informe final.

Durante la fase de codificación inicial, cada documento fue examinado para identificar conceptos clave, enfoques metodológicos, hallazgos principales y Marcos teóricos utilizados. El proceso de codificación convino un enfoque deductivo, basado en los conceptos identificados en el marco teórico (por ejemplo, las diversas conceptualizaciones de autenticidad), con un enfoque inductivo que permitió identificar temas emergentes no anticipados inicialmente (Proudfoot, 2022).

La identificación y revisión de temas implicó reconocer patrones recurrentes y relaciones conceptuales entre los códigos iniciales, agrupándolos en categorías

más amplias que reflejarán dimensiones significativas del fenómeno de estudio. Este proceso fue deliberadamente iterativo, con los temas preliminares siendo continuamente refinados mediante la comparación constante entre diferentes fuentes y la verificación de la coherencia interna de las categorías emergentes (Sánchez, 2023).

Para asegurar una síntesis rigurosa, se crearon matrices de comparación que facilitaron la yuxtaposición sistemática de diferentes perspectivas sobre temas clave, permitiendo identificar tanto los consensos emergentes como las tensiones persistentes en la literatura. Estas matrices ayudaron a reconocer brechas importantes en el conocimiento actual y áreas que requieren investigación adicional.

Por último, para garantizar la validez interpretativa, se emplearon estrategias de triangulación que incluyeron la comparación sistemática entre distintos tipos de fuentes (estudios empíricos, análisis conceptuales, reflexiones de los practicantes) y entre la literatura producida en distintos contextos culturales e institucionales. Este enfoque permitió desarrollar una comprensión matizada que reconoce tanto los patrones generales como las especificidades contextuales en la integración de la IA en las prácticas compositivas dentro de las artes escénicas.

2. Planteamiento del Problema

2.1 Contexto y problemática

Las interacciones entre la inteligencia artificial (IA) y la creación musical representan uno de los campos más dinámicos y debatidos en la evolución reciente de las artes escénicas. Herramientas como AIVA, MuseNet de OpenAI y Magenta de Google han demostrado capacidades cada vez mayores para generar composiciones que no solo emulan estilos históricos, sino que también desarrollan motivos originales y responden a parámetros específicos con un nivel de sofisticación previamente impensable (Quevedo, 2025).

Hoy estas tecnologías se están implementando con una frecuencia creciente en producciones escénicas contemporáneas, donde compositores, coreógrafos y directores exploran su potencial para crear paisajes sonoros adaptativos, generar material musical en tiempo real y establecer nuevas relaciones entre el sonido y el movimiento (Lee et al., 2025).

Sin embargo, la integración de la IA en estos procesos plantea tensiones significativas con las concepciones tradicionales sobre creatividad, auten-

ticidad y expresión artística. Como señala Fuentes (2023), la composición musical ha estado históricamente ligada a la autoría individual, la intencionalidad expresiva y la destreza técnica, conceptos que parecen ser desafiados de manera fundamental por los procesos algorítmicos capaces de generar material musical sin intervención humana directa. Estas tensiones se hacen especialmente relevantes en contextos performativos, donde la música es un componente esencial de experiencias escénicas multisensoriales, suscitando interrogantes sobre cómo la mediación algorítmica afecta las relaciones entre compositores, intérpretes y audiencias (Oliveira y Moura, 2024).

El problema central que motiva esta investigación radica en cómo los creadores contemporáneos gestionan estas tensiones, desarrollando enfoques que integran las capacidades algorítmicas mientras mantienen los valores artísticos fundamentales. Como sostiene Rohmeier (2022), nos encontramos en una etapa de transición paradigmática, en la que las relaciones entre humanos, tecnologías y expresión artística están siendo reconfiguradas de manera fundamental, lo que requiere la creación de nuevos Marcos conceptuales y metodológicos para entender estas dinámicas.

2.2 Preguntas de investigación y objetivos

Esta investigación está orientada por las siguientes preguntas fundamentales:

1. ¿Cómo están integrando compositores contemporáneos sistemas de IA en sus procesos creativos para artes escénicas, y qué aproximaciones metodológicas están emergiendo en estas prácticas?
2. ¿De qué manera el uso de la IA en la composición musical desafía y reconfigura las concepciones tradicionales sobre autenticidad, autoría y expresión artística en contextos performativos?
3. ¿Qué nuevas formas de valor artístico y experiencia estética surgen específicamente de colaboraciones entre compositores humanos y sistemas algorítmicos?
4. ¿Cuáles son las implicaciones éticas, culturales y pedagógicas derivadas de estas transformaciones para los ecosistemas artísticos contemporáneos?

Los objetivos específicos que guían esta investigación son:

- Identificar y clasificar los enfoques emergentes en la integración de la IA en los procesos compositivos para las artes escénicas.
- Examinar cómo estas prácticas desafían y reconfiguran las concepciones tradicionales sobre creatividad, autenticidad y expresión artística.
- Analizar las percepciones y experiencias de compositores, directores escénicos y audiencias en relación con estas transformaciones.
- Proponer Marcos conceptuales que faciliten una comprensión más matizada de las relaciones entre la creatividad humana y la inteligencia artificial en contextos performativos.
- Identificar posibles direcciones para futuras investigaciones y desarrollos en este campo emergente.

Desarrollo

3. Marco Teórico

3.1 Conceptualizaciones de creatividad y autenticidad en composición musical

La creatividad musical ha sido conceptualizada desde diversas perspectivas teóricas que proporcionan enfoques complementarios para analizar las colaboraciones entre humanos y máquinas. Desde una perspectiva cognitiva, Fuentes (2023) define la creatividad como la capacidad de generar productos que son tanto novedosos como apropiados dentro de contextos culturales específicos, destacando la interacción entre los procesos mentales individuales y los marcos evaluativos colectivos. Esta visión permite investigar cómo los sistemas de IA pueden influir o transformar los procesos cognitivos humanos, facilitando la exploración de territorios conceptuales previamente inalcanzables.

Por otro lado, las aproximaciones socioculturales conceptualizan la creatividad como un fenómeno distribuido, que emerge de las interacciones complejas entre individuos, comunidades y artefactos tecnológicos (Ciriello et al., 2024). Esta perspectiva, particularmente relevante para comprender las colaboraciones humano-máquina, desplaza el foco desde los individuos aislados hacia sistemas creativos en los que la agencia se distribuye entre múltiples actores humanos y no humanos. Como señala Bravo-Fuentes (2023), esta conceptualización permite superar el debate simplista sobre si las máquinas “pueden ser crea-

tivas”, favoreciendo un análisis más matizado de cómo diferentes configuraciones de colaboración humano-máquina facilitan diversas formas de expresión artística.

La autenticidad en la música ha sido tradicionalmente entendida a través de múltiples dimensiones, que se vuelven especialmente complejas en contextos algorítmicos. Huang (2021) identifica concepciones de autenticidad que están vinculadas a la fidelidad a las intenciones originales, la expresión sincera y el reflejo de identidades culturales específicas. Estas concepciones se ven fundamentalmente desafiadas por los sistemas algorítmicos que carecen de intencionalidad humana, no experimentan emociones y aprenden a partir de corpus de datos que, potencialmente, homogeneizan las diferencias culturales (Faure-Caravallo et al., 2020).

Simultáneamente, las aproximaciones posestructuralistas han cuestionado las concepciones esencialistas de autenticidad, reconceptualizándola como una construcción discursiva que emerge de las relaciones complejas entre creadores, obras, audiencias y contextos culturales (Yang, 2025). Esta perspectiva proporciona herramientas conceptuales para comprender cómo pueden surgir nuevas formas de autenticidad en las colaboraciones humano-máquina, desafiando las dicotomías simplistas entre la expresión “auténticamente humana” y la “artificialidad algorítmica”.

3.2 Evolución de sistemas de IA en composición musical: capacidades y limitaciones

Los sistemas de IA aplicados a la composición musical han experimentado una evolución considerable en la última década, lo que ha transformado sustancialmente tanto sus capacidades como sus limitaciones. Según Chen et al. (2025), se pueden distinguir tres generaciones principales de estos sistemas: los basados en reglas, que codifican principios compositivos explícitos; los de aprendizaje estadístico, que identifican patrones en grandes corpus musicales; y las arquitecturas de aprendizaje profundo, que capturan estructuras jerárquicas complejas y dependencias a largo plazo, características de composiciones sofisticadas.

Arquitecturas recientes, como los Transformers y las Redes Generativas Antagónicas (GANs), han mostrado capacidades sin precedentes para generar material musical coherente en múltiples niveles estructurales, desde progresiones armónicas locales hasta desarrollos formales más extensos (Min et al., 2022). Estas arquitecturas pueden ser entrenadas con corpus específicos, lo que les permite emular estilos históricos par-

ticulares o incluso crear fusiones entre tradiciones previamente aisladas. Al mismo tiempo, las interfaces más intuitivas han facilitado el acceso a estas tecnologías por parte de creadores sin conocimientos técnicos avanzados, democratizando, en parte, capacidades que antes estaban restringidas a especialistas (Méndez-Cota 2024).

No obstante, estas tecnologías aún presentan limitaciones significativas, especialmente en contextos performativos. Como señalan Gianet et al. (2024), los sistemas actuales suelen carecer de una comprensión contextual de las funciones dramáticas o narrativas de la música en las artes escénicas, lo que requiere una intervención humana considerable para generar material adecuado a estos contextos. Además, muchos de estos sistemas funcionan como “cajas negras”, cuyo funcionamiento interno sigue siendo opaco incluso para sus propios usuarios, lo que limita el control preciso sobre parámetros específicos y dificulta su integración en flujos de trabajo establecidos (Pezzini, 2024).

Un aspecto particularmente relevante para las artes escénicas es la capacidad limitada de los sistemas actuales para responder de manera dinámica a los eventos performativos en tiempo real. Aunque algunos sistemas experimentales pueden modificar parámetros musicales en respuesta a inputs externos, estas capacidades siguen siendo rudimentarias en comparación con la sensibilidad contextual de los compositores humanos, lo que restringe su utilidad en performances, donde la sincronización precisa entre elementos sonoros y visuales es crucial (Chávez-Matute 2024).

3.3 Tensiones entre tradición e innovación en prácticas compositivas contemporáneas

La incorporación de la IA en la composición musical se lleva a cabo en un campo artístico marcado por tensiones persistentes entre la preservación de tradiciones establecidas y los impulsos hacia innovaciones radicales. Como señala Alonso-Martínez et al. (2024), estas tensiones adquieren una intensidad particular en el ámbito de las artes escénicas, donde las convenciones estilísticas actúan simultáneamente como recursos expresivos y como marcadores de identidad cultural, lo que genera resistencias significativas ante tecnologías que son percibidas como amenazas en las prácticas tradicionales.

Hoy estas tensiones se manifiestan en diversas dimensiones. En el plano estético, los compositores enfrentan el desafío de integrar material generado algorítmicamente sin perder coherencia con lenguajes musicales establecidos y las expectativas del público (Gutiérrez y Pulido-Flores, 2024). En el ámbito profesional, la democratización parcial de las capacidades compositivas a través de sistemas accesibles genera preocupaciones sobre la devaluación de la experticia técnica, que tradicionalmente se adquiría mediante una formación extensa (Arenal et al., 2024). En el plano institucional, las organizaciones artísticas establecidas a menudo mantienen estructuras y procesos que privilegian modelos tradicionales de autoría individual, lo que dificulta el reconocimiento y la valoración de enfoques colaborativos entre humanos y máquinas (Herrera-Romero, 2025).

No obstante, estas tensiones pueden actuar como catalizadores para innovaciones significativas. Díaz y Curbelo (2025), documentan cómo algunos compositores exploran deliberadamente estas tensiones en sus obras, desarrollando enfoques reflexivos que abordan explícitamente las fronteras entre tradición e innovación, entre expresión humana y generación algorítmica. Estas aproximaciones frecuentemente trascienden dicotomías simplistas, reconociendo que toda innovación surge de tradiciones establecidas, pero al mismo tiempo las transforma.

Particularmente relevante para las artes escénicas es cómo estas tensiones se expresan en las relaciones entre diferentes elementos performativos. Como señala Ortiz (2024), la integración de música generada algorítmicamente en producciones escénicas a menudo desafía las jerarquías tradicionales entre compositores, directores y coreógrafos, favoreciendo colaboraciones más horizontales donde las decisiones creativas surgen de diálogos continuos entre participantes humanos y sistemas tecnológicos.

3.4 Marcos éticos y filosóficos para evaluar colaboraciones humano-máquina

La evaluación de las colaboraciones entre compositores humanos y sistemas de IA exige marcos éticos y filosóficos que vayan más allá de enfoques simplistas centrados exclusivamente en las capacidades técnicas. Fuentes (2023) propone un marco evaluativo multi dimensional que no solo tiene en cuenta la calidad técnica de los pro-

ductos generados, sino también la integridad de los procesos creativos, la transparencia respecto a las contribuciones algorítmicas y el potencial de estos sistemas para expandir las capacidades expresivas humanas, en lugar de simplemente reemplazarlas.

Desde una perspectiva filosófica, Méndez-Cota (2024) argumenta que los debates sobre el valor artístico de las colaboraciones entre humanos y máquinas a menudo reflejan tensiones más profundas entre concepciones humanistas, que privilegian la intencionalidad y la agencia individual, y enfoques post-humanistas, que reconocen formas de creatividad emergente de sistemas complejos. Esta tensión no puede resolverse favoreciendo una perspectiva sobre la otra, sino que requiere el desarrollo de marcos conceptuales híbridos que reconozcan tanto las contribuciones humanas como las potencialidades únicas de los sistemas algorítmicos.

Las consideraciones éticas adquieren una relevancia particular cuando se abordan cuestiones de representación cultural en sistemas entrenados con datos históricos. Como señalan Mehta et al. (2024), los sistemas actuales reflejan y, en muchos casos, amplifican los sesgos presentes en los datos con los que han sido entrenados, lo que plantea preocupaciones sobre la reproducción algorítmica de jerarquías culturales establecidas. Estas cuestiones son especialmente urgentes en contextos, performativos, donde la música frecuentemente funciona como un marcador de identidades culturales específicas, lo que requiere enfoques críticos que examinen las implicaciones representacionales de los materiales generados algorítmicamente.

Finalmente, la sostenibilidad de los ecosistemas artísticos se presenta como una dimensión ética clave. Jacques (2024) señala cómo la democratización de las capacidades compositivas a través de sistemas accesibles amplía las oportunidades creativas, pero también genera desafíos económicos para los compositores profesionales, particularmente en contextos donde la compensación adecuada por el trabajo creativo ya resulta problemática. Estas tensiones exigen el desarrollo de modelos económicos y políticas culturales que fomenten la innovación tecnológica, al mismo tiempo que aseguren la sostenibilidad de las carreras artísticas profesionales.

4. Resultados

4.1 Panorama actual: aproximaciones emergentes en composición asistida por IA

El análisis revela una considerable diversidad en la forma en que los compositores contemporáneos integran sistemas de IA en sus procesos creativos para las artes escénicas, con aproximaciones que varían notablemente en cuanto a la autonomía algorítmica, la transparencia sobre los procesos tecnológicos y las relaciones con las tradiciones compositivas establecidas (Quevedo-Torres 2025).

La primera modalidad, que Gutiérrez y Pulido-Flores (2024) denominan “IA como asistente”, utiliza sistemas algorítmicos principalmente como herramientas subordinadas a las visiones creativas humanas predefinidas. En esta configuración, los compositores mantienen un control sustancial sobre las decisiones estéticas fundamentales, utilizando la IA para explorar variaciones dentro de parámetros establecidos o para automatizar aspectos técnicos de la realización. Esta aproximación es predominante en producciones escénicas institucionales, donde las expectativas establecidas y las restricciones presupuestarias suelen limitar la experimentación radical (Simurra & Santos, 2025).

La segunda modalidad, denominada “co-creación dirigida” por Gómez-Marín (2022), establece un diálogo más equilibrado, donde los sistemas algorítmicos generan material que los compositores humanos posteriormente seleccionan, modifican y contextualizan. Esta configuración reconoce las capacidades generativas de los sistemas contemporáneos, pero preserva el papel crucial del humano en la evaluación estética y la contextualización dramática. Según Díaz (2024), esta aproximación ha ganado prominencia en la danza contemporánea, donde coreógrafos y compositores a menudo desarrollan procesos iterativos que alternan entre la generación algorítmica y la respuesta corporal.

La tercera modalidad, identificada por Villermet et al. (2021) como “curaduría algorítmica”, invierte la relación tradicional al asignar a los sistemas de IA un papel principal en la generación, mientras que los humanos actúan principalmente como curadores que seleccionan, contextualizan y presentan los productos algorítmicos. Esta aproximación es particularmente prominente en performances experimentales e instalacio-

nes interactivas, donde a menudo se tematizan explícitamente cuestiones de agencia creativa y autoría distribuida, invitando a las audiencias a reflexionar sobre las fronteras entre la expresión humana y la generación algorítmica.

Finalmente, la cuarta modalidad involucra sistemas algorítmicos que generan y presentan material musical con mínima intervención humana directa. Aunque relativamente infrecuentes en las artes escénicas tradicionales, estos sistemas han ganado prominencia en instalaciones sonoras y performances generativas, donde la música evoluciona continuamente en respuesta de parámetros ambientales o interacciones con audiencias (Wei et al., 2025). Según Reyes-Criado (2023), en festivales españoles de arte digital recientes, estas instalaciones, que a menudo influye en colaboraciones humano-máquina, funcionan frecuentemente como complementos experimentales a las programaciones más convencionales.

Es importante señalar que estas categorías no representan compartimentos estancos, sino puntos dentro de un continuo, con muchos creadores contemporáneos transitando fluidamente entre diferentes configuraciones, dependiendo de contextos específicos, restricciones prácticas y objetivos expresivos particulares. Como indica Sepúlveda-Ibarrá y Villegas (2024), esta fluidez en las prácticas compositivas constituye una transformación significativa en metodologías tradicionalmente más consistentes y definidas.

4.2 Percepciones de autenticidad: más allá de dicotomías simplistas

Las percepciones de autenticidad en composiciones asistidas por IA revelan una complejidad significativa que va más allá de las dicotomías simplistas entre la expresión “auténticamente humana” y la “artificialidad algorítmica”. El análisis identifica cuatro dimensiones principales a través de los cuales compositores, directores escénicos y audiencias contemporáneas conceptualizan y evalúan la autenticidad en estas colaboraciones.

La primera dimensión, que Fuentes (2023) denomina “autenticidad procesual”, pone el foco en la integridad y transparencia de los procesos creativos, en lugar de centrarse exclusivamente en las características del producto final. Desde esta perspectiva, las colaboraciones humano-máquina pueden considerarse auténticas cuando implican un compromiso genuino con las posibilidades y li-

mitaciones de los sistemas algorítmicos, independientemente del grado específico de intervención humana directa. Gértrudix-Barrio (2021), documenta como los compositores que adoptan esta perspectiva frecuentemente destacan la transparencia en sus metodologías, explicando de manera explícita los roles respectivos de las contribuciones humanas y algorítmicas en sus procesos creativos.

La segunda dimensión, caracterizada como “autenticidad contextual” por Botker y Jacobsen (2023), evalúa la adecuación del material musical en contextos formativos determinados, reconociendo que la música en las artes escénicas funciona principalmente como un elemento constitutivo de experiencias multisensoriales integradas. Desde esta perspectiva, el valor de las composiciones no reside en la originalidad abstracta o el virtuosismo técnico, sino en su capacidad para establecer relaciones significativas con otros elementos performativos y resonar con audiencias específicas. Según Alonso-Martínez et al (2024), esta conceptualización permite evaluaciones más matizadas de las colaboraciones humano-máquina, desplazando la atención desde las cuestiones abstractas acerca de la “creatividad algorítmica” hacia su funcionalidad concreta en contextos formativos específicos.

La tercera dimensión se centra en la calidad de las interacciones entre los participantes humanos y los sistemas algorítmicos, valorando especialmente las configuraciones que facilitan diálogos genuinos, donde ambas partes influyen mutuamente sus contribuciones (Gutiérrez y Pulido-Flores, 2024). Esta conceptualización, particularmente relevante para los sistemas interactivos en tiempo real, reconoce el valor de las expresiones que emergen de interacciones dinámicas, las cuales no podían ser generadas de manera independiente por humanos o algoritmos, sino que requieren específicamente de su interacción mutua.

Finalmente, la cuarta dimensión, denominada “autenticidad transformativa”, evalúa la capacidad de las colaboraciones para transformar significativamente las comprensiones establecidas y expandir las posibilidades expresivas de formas que desafían las categorías tradicionales. Desde esta perspectiva, el valor reside precisamente en la capacidad de trascender las concepciones establecidas de autenticidad, generando experiencias que requieren el desarrollo de nuevos marcos interpretativos (Tan, 2024). Sedeño-Valdellós (2023), documenta como se ha producido una recepción crítica de producciones recientes que ejemplifican esta dimensión, observando que críticos y audiencias

gradualmente desarrollan vocabularios evaluativos más sofisticados para estas obras, que trascienden los criterios tradicionales.

Es significativo destacar que estas dimensiones no son mutuamente excluyentes, sino que, por el contrario, a menudo coexisten en las evaluaciones de obras específicas, con diferentes aspectos dependiendo de contextos particulares, expectativas de audiencias y marcos institucionales. Botella y González-Ferrandis (2024), explican cómo esta multiplicidad refleja una transición paradigmática en curso, en la que los criterios evaluativos establecidos coexisten con marcos emergentes, creando un paisaje crítico caracterizado simultáneamente por la continuidad y la ruptura.

4.3 Transformaciones en procesos creativos y relaciones colaborativas

La integración de sistemas de IA en la composición musical para las artes escénicas está transformando de manera fundamental no solo productos finales, sino también los procesos creativos y las estructuras colaborativas subyacentes. El análisis revela cuatro transformaciones clave que caracterizan estas nuevas configuraciones creativas.

En primer lugar, se observa un desplazamiento desde modelos lineales y secuenciales hacia procesos iterativos, marcados por la retroalimentación continua entre los diversos elementos. Como comenta Rosales-Peña (2023), en su análisis de producciones musicales recientes, los compositores que integran sistemas de IA abandonan frecuentemente las aproximaciones tradicionales, en las que la música se compone de forma completa antes de los ensayos escénicos. En lugar de esto, adoptan procesos en los que el material musical evoluciona de manera constante en diálogo con el desarrollo de otros componentes formativos. Esta iteración facilita una mayor integración entre los componentes sonoros y visuales, pero también genera desafíos logísticos significativos para las estructuras de producción establecidas.

En segundo lugar, emergen nuevas configuraciones de experticia que desafían las divisiones disciplinarias tradicionales. Roshmeier (2022), documenta como la aparición de roles híbridos combinan conocimientos musicales tradicionales con competencias tecnológicas avanzadas, frecuentemente ocupados por creadores con formación interdisciplinaria, capaces de moverse fluidamente entre diferentes dominios conceptuales y técnicos. Al mismo tiempo, Sepúlveda-Ibarra y Villegas (2024), identifican una creciente tendencia hacia equipos colaborativos que integran especialistas de di-

versas disciplinas, facilitando diálogos más profundos entre áreas tradicionalmente separadas, como la composición musical, el diseño de interacción y la programación.

En tercer lugar, se observa una redistribución significativa de la agencia creativa entre los distintos participantes en los procesos compositivos. Como señalan Hu et al. (2025), la integración de sistemas algorítmicos frecuentemente desestabiliza las jerarquías tradicionales entre compositores, directores y coreógrafos, favoreciendo configuraciones más horizontales, en las que las decisiones emergen a partir de negociaciones continuas entre múltiples agentes humanos y tecnológicos. Fu et al. (2025) también destacan que la redistribución de roles en los procesos creativos con IA puede generar tensiones dentro de los contextos institucionales tradicionales, pero al mismo tiempo facilita el surgimiento de enfoques más colaborativos que van más allá de los modelos de autoría individual.

Finalmente, se identifica una expresión significativa de las temporalidades creativas, con procesos compositivos que se extienden tanto hacia las fases preparatorias como hacia la performance misma. Gutiérrez y Pulido-Flores (2024), mencionan que los compositores que trabajan con sistema de IA suelen dedicar una cantidad considerable de tiempo a actividades preparatorias, como la selección y preparación de datos de entrenamiento, la configuración de parámetros algorítmicos y el desarrollo de interfaces especializadas, antes de la fase escénica propiamente dicha.

5. Discusión

5.1 Hacia una redefinición de creatividad musical en la era algorítmica

Los resultados de esta investigación sugieren que es necesario una reconceptualización profunda de la creatividad musical para comprender adecuadamente las colaboraciones contemporáneas entre compositores humanos y sistemas algorítmicos. Como señala Gértrudix-Barrio (2021), las concepciones tradicionales que se centran exclusivamente en la originalidad individual y en la expresión intencional resultan insuficientes para capturar las dinámicas emergentes en las cuales la expresión artística surge de interacciones complejas entre agentes humanos y tecnológicos con capacidades complementarias.

Una reconceptualización más adecuada exige, en primer lugar, un desplazamiento desde modelos centrados en individuos aislados hacia comprensio-

nes distribuidas, que reconozcan con una creatividad emergente de sistemas sociotécnicos complejos. Como indica Tejada (2024), incluso las prácticas compositivas que parecen ser individualistas siempre han estado mediadas por tecnologías, convenciones culturales e instituciones sociales, siendo los sistemas de IA simplemente un medio que hace más explícita estas mediaciones. Esta perspectiva permite superar los debates simplistas sobre si las máquinas “pueden ser creativas”, favoreciendo un análisis más matizado de cómo distintas configuraciones de colaboración entre humanos y máquinas facilitan formas diversas de expresión artística.

En segundo lugar, es necesario una reconceptualización de las relaciones entre creatividad e intencionalidad. Hoy, mientras que las aproximaciones tradicionales suelen asumir un vínculo necesario entre expresión artística e intenciones conscientes, las colaboraciones contemporáneas revelan cómo las expresiones significativas pueden emerger de interacciones en las que la intencionalidad se distribuye de manera compleja o incluso está parcialmente ausente. Como argumenta Quevedo (2025), esta multiplicidad refleja cómo algunos compositores cultivan deliberadamente una “estética de lo emergente”, que valora precisamente los resultados inesperados que trascienden las intenciones iniciales, facilitados por las capacidades generativas de los sistemas algorítmicos.

En tercer lugar, es fundamental reconsiderar las temporalidades creativas. Como muestra Ravelo-Guillén (2023), el concepto de obra inacabada cuestiona los modelos tradicionales que conciben la creatividad como una serie de decisiones discretas que culminan en una obra cerrada, al poner en primer plano los procesos en los que la intervención de la inteligencia artificial prolonga y reabre continuamente el desarrollo de la obra. En este sentido, muchas colaboraciones contemporáneas se configuran como procesos continuos, en los que las obras permanecen potencialmente inacabadas, evolucionando a través de iteraciones sucesivas entre creadores humanos, sistemas tecnológicos y contextos performativos específicos. Esta reconceptualización temporal tiene implicaciones significativas para los marcos evaluativos, las prácticas documentales y las estructuras institucionales, que tradicionalmente se han orientado hacia unas obras estables y claramente delimitadas.

Finalmente, es necesario un reconocimiento más explícito de las dimensiones corporeizadas de la creatividad musical, a menudo marginalizadas en los discursos que se centran exclusivamente en los procesos mentales abstractos. Marín-Bucio

(2023), documenta como las colaboraciones entre compositores, intérpretes y sistemas algorítmicos en contextos de danza contemporánea, a menudo generan conocimientos incorporados que resisten una articulación verbal, pero que constituyen componentes cruciales de los procesos creativos. Esta dimensión cobra especial relevancia cuando los sistemas algorítmicos interactúan directamente con los movimientos corporales de los intérpretes, generando ciclos de retroalimentación que desafían las separaciones tradicionales entre composición, interpretación e improvisación.

Estas reconceptualizaciones colectivas sugieren la emergencia de un paradigma de creatividad musical post-humanista que trasciende las limitaciones de los modelos centrados exclusivamente en la agencia humana individual, sin caer en su determinismo tecnológico simplista. Como argumenta Sepúlveda-Irribarra y Villegas-Dianta (2024), este paradigma emergente reconoce cómo la expresión artística significativa surge precisamente de negociaciones continuas entre capacidades humanas distintivas, como la intencionalidad, la corporalidad y la contextualización cultural, y las potencialidades únicas de los sistemas algorítmicos, tales como el procesamiento de patrones complejos, la generación de variaciones y la trascendencia de hábitos cognitivos establecidos.

5.2 Autenticidad: nuevas configuraciones de valor artístico

Los resultados de esta investigación revelan la necesidad de reconsiderar profundamente las concepciones de autenticidad para evaluar adecuadamente las colaboraciones contemporáneas entre compositores humanos y sistemas algorítmicos. Como argumenta Rohmeier (2022), las concepciones tradicionales basadas exclusivamente en la expresión individual sincera o la fidelidad a tradiciones establecidas resultan insuficientes para capturar las formas distintivas de valor artístico que emergen específicamente de estas nuevas configuraciones creativas.

Una reconceptualización más adecuada exige, en primer lugar, un desplazamiento desde la autenticidad como una propiedad inherente de las obras hacia su comprensión como una cualidad emergente de las relaciones entre creadores, obras, contextos performativos y audiencias. Como señala Fuentes (2023), esta perspectiva relacional permite reconocer, cómo nuevas formas de autenticidad pueden surgir precisamente de configuraciones que inicialmente parecen desafiar los criterios establecidos, cuando estas configuraciones establecen relaciones significativas con los participantes

y los contextos específicos.

En segundo lugar, esta reconceptualización requiere un reconocimiento más explícito de la dimensión ética de la autenticidad, particularmente en lo que respecta a la transparencia en los procesos creativos y a la atribución adecuada de las contribuciones. Privato y Armitage (2023), comentan que los compositores que integran sistemas de IA desarrollan diversas estrategias para comunicar sus metodologías a las audiencias, desde notas de programa detalladas hasta visualizaciones en tiempo real de los procesos algorítmicos durante las performances. Estas estrategias reflejan una comprensión de la autenticidad no como la adherencia a ideales románticos de expresión individual pura, sino como un compromiso ético con la transparencia sobre la naturaleza colaborativa de los procesos creativos contemporáneos.

Desde una perspectiva filosófica y crítica, Méndez-Cota (2024), argumenta que los debates sobre el valor artístico de las colaboraciones humano-máquina reflejan tensiones más profundas entre concepciones humanistas que privilegian la intencionalidad y la agencia individual, y enfoques post-humanistas que reconocen formas emergentes de creatividad distribuida de sistemas complejos. Esta tensión no puede resolverse simplemente favoreciendo una u otra perspectiva, sino que requiere el desarrollo de marcos conceptuales híbridos que reconozcan tanto las contribuciones humanas distintivas como las potencialidades únicas de los sistemas algorítmicos.

Finalmente, esta reconceptualización implica un reconocimiento más explícito de las dimensiones políticas de la autenticidad, particularmente en lo que respecta a cuestiones de acceso, representación y poder dentro de los ecosistemas artísticos contemporáneos. La democratización parcial de las capacidades compositivas mediante sistemas accesibles, por un lado, desafía jerarquías establecidas, pero, por otro lado, genera nuevas formas de exclusión basadas en el acceso a tecnologías avanzadas y conocimientos técnicos especializados. Esta dimensión adquiere especial relevancia en contextos performativos, donde las decisiones sobre qué voces reciben representación tienen implicaciones significativas para la construcción de imaginarios culturales colectivos (Beltrán & Rosales, 2025).

En conjunto, estas reconsideraciones sugieren la emergencia de comprensiones post-románticas de la autenticidad que reconocen el valor de formas de expresión que trascienden las limitaciones de los modelos centrados exclusivamente en la autoexpresión individual sincera. Como señalan Fuentes

(2023), estas nuevas configuraciones de valor artístico no implican el abandono completo de los criterios evaluativos establecidos, sin una expansión significativa que reconozca la multiplicidad de formas en las que la música puede establecer relaciones significativas con intérpretes y audiencias contemporáneas.

5.3 Implicaciones para la educación y la formación compositiva

Las transformaciones científicas tienen implicaciones profundas para la educación musical y la formación compositiva, requiriendo una reconsideración sustancial de los currículos, las metodologías pedagógicas y las estructuras institucionales establecidas. Como señala Gértrudix-Barrio (2021), las instituciones educativas enfrentan un desafío significativo al intentar equilibrar la preservación de conocimientos técnicos y tradiciones estéticas con la preparación de los estudiantes para un paisaje creativo caracterizado por un cambio tecnológico acelerado y la reconfiguración continua de las prácticas profesionales.

En primer lugar, los resultados sugieren la necesidad de integrar de manera más explícita la alfabetización tecnológica y el pensamiento computacional en la formación compositiva desde etapas iniciales. Del Rio Lobato (2024), argumenta que esta integración no debe limitarse a un entrenamiento técnico en herramientas específicas que rápidamente se vuelven obsoletas, sino que debe enfocarse en desarrollar una comprensión conceptual más profunda de los principios algorítmicos, las estructuras de datos y las lógicas computacionales que subyacen diversas tecnologías. Esta aproximación facilitaría la capacidad de los estudiantes para adoptar sus conocimientos a nuevas herramientas y participar de manera crítica en el desarrollo de tecnologías futuras, trascendiendo el rol pasivo de meros usuarios.

En segundo lugar, esto implica la necesidad de desarrollar enfoques pedagógicos que fomenten la colaboración interdisciplinaria sustantiva. Como indican Blanco-García et al. (2025), existen iniciativas educativas emergentes que integran a estudiantes de composición con contrapartes en programación, diseño de interacción y artes escénicas en proyectos colaborativos expandidos, facilitando el desarrollo de habilidades comunicativas y metodologías de trabajo que superan las limitaciones de la formación disciplinaria aislada. Estas iniciativas requieren reconsideraciones fundamentales de las estructuras curriculares, los sistemas de evaluación y las configuraciones espaciales de las instituciones

educativas, tradicionalmente organizadas en torno a divisiones disciplinarias rígidas.

En tercer lugar, los resultados sugieren que es cada vez más importante desarrollar capacidades reflexivas y pensamiento crítico respecto a las implicaciones éticas, culturales y políticas de las tecnologías musicales. Como argumenta Gutiérrez y Pulido-Flores (2024), los compositores contemporáneos requieren no solo competencias técnicas, sino también marcos conceptuales sofisticados para navegar cuestiones complejas sobre autoría, representación cultural irresponsabilidad artística en contextos algorítmicos. Esta dimensión exige una integración más sustantiva de perspectivas humanísticas en la formación, tradicionalmente centrada en habilidades técnicas, lo que podría lograrse mediante colaboraciones más estrechas entre departamentos de música, filosofía, estudios culturales y ética tecnológica.

Finalmente, esto implica la necesidad de desarrollar enfoques pedagógicos que reconozcan y valoren explícitamente la diversidad de trayectorias creativas en el ecosistema musical contemporáneo. Sánchez-Jara et al. (2024), comentan que el modelo tradicional orientado al desarrollo de una “voz compositiva” individual distintiva, aunque sigue siendo relevante, debe complementarse con enfoques que reconozcan el valor de roles como facilitador tecnológico, curador algorítmico o diseñador de sistemas generativos. Esta diversificación tiene implicaciones significativas para los criterios de admisión, las estructuras curriculares y los sistemas de evaluación, tradicionalmente orientados hacia la identificación y el cultivo del talento compositivo, conceptualizado de manera relativamente estrecha.

Estas implicaciones colectivamente sugieren que es necesario llevar a cabo transformaciones fundamentales en la educación musical, que vayan más allá de simplemente añadir cursos tecnológicos a los currículos existentes. Se requiere una reconsideración más profunda sobre los objetivos fundamentales, las estructuras organizacionales y las relaciones con los ecosistemas profesionales. Como sostienen Orrego-Tapia y Pascual-Medina (2025), estas transformaciones representan una oportunidad significativa para revitalizar las instituciones educativas, cuya relevancia ha sido cuestionada en los últimos tiempos, al facilitar el surgimiento de enfoques pedagógicos que combinan la preservación de tradiciones valiosas con la apertura e innovaciones sustanciales.

6. Conclusiones y propuestas

6.1 Síntesis de hallazgos principales

Esta investigación ha examinado transformaciones fundamentales en las prácticas compositivas para las artes escénicas facilitadas por la integración de sistemas de inteligencia artificial, con un enfoque particular en cómo estas transformaciones reconfiguran las concepciones establecidas de creatividad y autenticidad. Los hallazgos principales se sintetizan en cuatro dimensiones interrelacionadas:

En primer lugar, hoy se ha identificado una notable diversidad en las aproximaciones emergentes, que se categorizan como IA como asistente, co-creación dirigida, curación algorítmica y sistemas autónomos performativos. Estas categorías no deben verse como comportamientos estancos, sino como puntos dentro de un continuo, con muchos creadores transitando fluidamente entre diferentes configuraciones dependiendo de contextos específicos y objetivos expresivos particulares. Esta diversidad refleja el estado de experimentación activa que caracteriza a un campo emergente, donde las convenciones estables aún no se han cristalizado.

En segundo lugar, se ha documentado cómo las percepciones de autenticidad en estas colaboraciones trascienden las dicotomías simplistas entre expresión “auténticamente humana” y “artificialidad algorítmica”, manifestándose a través de múltiples dimensiones: autenticidad procesual, centrada en la integridad de los procesos creativos; autenticidad contextual, evaluada por la adecuación del material a contextos performativos específicos; autenticidad dialógica, valorando la calidad de las interacciones entre participantes humanos y sistemas algorítmicos; y autenticidad transformativa, centrada en la capacidad para expandir las posibilidades expresivas de maneras que desafían las categorías establecidas.

En tercer lugar, se ha identificado transformaciones fundamentales en los procesos creativos y las estructuras colaborativas, incluyendo el desplazamiento desde modelos lineales secuenciales hacia procesos iterativos caracterizados por retroalimentación continua, la emergencia de nuevas configuraciones desde experticia que desafían divisiones disciplinarias tradicionales, la redistribución significativa de la agencia creativa entre diferentes participantes, y la expansión de

las temporalidades creativas, que se extienden tanto hacia las fases preparatorias como hacia la performance en sí misma.

Finalmente, se ha argumentado que es necesario realizar reconceptualizaciones fundamentales de la creatividad musical y la autenticidad artística para comprender adecuadamente estas nuevas configuraciones. Estas reconceptualizaciones incluyen un desplazamiento hacia comprensiones distribuidas que reconocen cómo en la expresión artística emergen sistemas sociotécnicos complejos, la reconsideración de las relaciones entre creatividad e intencionalidad, el reconocimiento de temporalidades creativas expandidas y una apreciación más explícita de las dimensiones corporeizadas, éticas y políticas de las prácticas compositivas contemporáneas.

Colectivamente, estos hallazgos sugieren que nos encontramos en un momento de transición paradigmática, donde los modelos establecidos coexisten con las configuraciones emergentes, generando un paisaje creativo caracterizado tanto por la continuidad como por la ruptura. Como argumenta Salma et al. (2025), el valor de estas nuevas aproximaciones reside no en la replicación de concepciones tradicionales de creatividad musical, sino en la exploración de territorios expresivos únicamente accesibles mediante colaboraciones entre las capacidades humanas distintas y las potencialidades específicas de los sistemas algorítmicos.

6.2 Implicaciones para teoría y práctica

Las transformaciones documentadas tienen implicaciones significativas tanto para los Marcos teóricos que conceptualizan la creatividad musical como para las prácticas compositivas, pedagógicas e institucionales. A nivel teórico, los resultados sugieren la necesidad de desarrollar marcos conceptuales híbridos que trasciendan las limitaciones tanto en las aproximaciones humanistas tradicionales centradas exclusivamente en la agencia individual, cómo el determinismo tecnológico que reduce la expresión artística a meros outputs de procesos algorítmicos.

Estos marcos emergentes deben reconocer cómo la creatividad surge de ensamblajes complejos, en los que diferentes tipos de agencia humana y tecnológica se entrelazan de manera dinámica y contextual (Hemment et al., 2023). Como argumenta de Berardinis et al. (2025), dichos mar-

cos deben mantener un compromiso con valores fundamentales como la expresión significativa, la relevancia contextual y la responsabilidad ética, evitando un relativismo que equipare cualquier output generado algorítmicamente con expresiones artísticas desarrolladas mediante un compromiso profundo con tradiciones culturales específicas y contextos performativos concretos.

A nivel práctico, los resultados tienen implicaciones importantes para los compositores que navegan en un paisaje tecnológico en constante cambio. Como señala Bravo-Fuentes (2023), estos creadores enfrentan el desafío de desarrollar enfoques que aprovechen las potencialidades únicas de los sistemas algorítmicos, mientras mantienen conexiones significativas con las tradiciones establecidas y las audiencias contemporáneas. Esta navegación requiere no solo unas competencias técnicas, sino también marcos conceptuales sofisticados que faciliten una reflexión crítica sobre las implicaciones estéticas, éticas y culturales de las diferentes configuraciones colaborativas.

Para las instituciones educativas, las implicaciones incluyen la necesidad de desarrollar currículos más integrados que trasciendan las divisiones tradicionales entre entrenamiento técnico, formación artística y reflexión crítica. Como advierte Barreiro (2025), las instituciones deben facilitar el desarrollo de creadores capaces de funcionar simultáneamente como artistas, tecnólogos y pensadores críticos, navegando fluidamente entre dominios conceptuales y técnicos. Al mismo tiempo, deben reconocer y valorar la creciente diversidad de trayectorias profesionales en el ecosistema musical contemporáneo, desarrollando enfoques pedagógicos que preparen a los estudiantes para la multiplicidad de roles potenciales.

Finalmente, para las organizaciones artísticas e instituciones culturales, los resultados sugieren la necesidad de reconsiderar las estructuras organizacionales, los modelos de financiación y los marcos evaluativos tradicionalmente orientados hacia concepciones específicas de la obra musical y autoría individual. Como señala Vargas-Gil (2022), las instituciones enfrentan el desafío de desarrollar enfoques más flexibles que puedan acomodar la naturaleza procesual, colaborativa y frecuentemente efímera de muchas prácticas compositivas contemporáneas, mientras preservan simultáneamente valores fundamentales de

excelencia artística, relevancia cultural y sostenibilidad económica.

6.3 Limitaciones y direcciones para investigaciones futuras

Esta investigación presenta limitaciones que abren direcciones para futuros estudios. En primer lugar, la literatura analizada tiene sesgos geográficos y lingüísticos hacia contextos hispanohablantes y anglosajones, con poca representación de otras tradiciones culturales. Futuros estudios deberían adoptar enfoques globales que exploren cómo diferentes contextos culturales integran la IA en la composición musical, revelando conceptualizaciones alternativas de creatividad y autenticidad.

En segundo lugar, debido a la naturaleza emergente del campo, muchas prácticas actuales no están documentadas en literatura académica formal. Se sugiere un enfoque metodológico más diverso que integra observación etnográfica, entrevistas y documentación no académica, para capturar dinámicas en evolución.

En tercer lugar, se subraya la falta de estudios sobre las perspectivas de las audiencias. Se recomienda investigar cómo los diferentes grupos de audiencias experimentan y valoran obras creadas con IA, adoptando enfoques de recepción más sistemáticos.

En cuarto lugar, se necesita un análisis longitudinal más profundo, ya que muchos estudios se enfocan en las prácticas actuales sin contextualizarlas históricamente. Futuros estudios podrían situar las transformaciones en un marco diacrónico, revelando continuidades que a menudo se pierden en discursos de ruptura.

Por otro lado, se destaca la necesidad de explorar más a fondo las implicaciones éticas de la integración de IA, especialmente en relación con la propiedad intelectual, el consentimiento informado y la representación cultural, con el fin de desarrollar marcos éticos para guiar a creadores, instituciones y legisladores.

6.4 Reflexiones finales

Esta investigación revela que las transformaciones en la composición musical, impulsadas por la IA, no son solo avances técnicos, sino reconfiguraciones profundas de las relaciones entre

humanos, tecnología y expresión artística. En un momento caracterizado por el rápido avance tecnológico y las preocupaciones culturales sobre la automatización, las artes performativas emergen como un espacio único para explorar las tensiones entre lo humano y lo digital, revelando nuevas formas de creatividad y coautoría con máquinas.

EL principal desafío no es técnico, sino conceptual y ético, ya que se pretende desarrollar marcos que reconozcan el potencial transformador de estas nuevas configuraciones, sin perder los valores fundamentales de la creatividad musical. En última instancia, el valor de estas colaboraciones entre humanos y máquinas radica en la creación de nuevas formas expresivas que van más allá de las limitaciones humanas y algorítmicas.

Este desarrollo requiere no solo tecnología sino también marcos conceptuales adaptativos que fomenten un ecosistema creativo diverso. Como concluye O'Toole (2024), este es un desafío y una oportunidad para reafirmar la importancia de la expresión musical en la cultura contemporánea, como un espacio dinámico que explora lo que significa ser humano en la era de la IA.

Referencias

Alonso-Martínez, H, Jarquín-Ramírez, M, & Diez-Gutiérrez, E. (2024). *IA en el mundo de las artes: un análisis crítico de las comunidades creativas que trabajan con Machine Learning y los efectos de la tecnología en la producción artística. La Palabra, (48), 18242.*

Arenal, A., Armuña, C., Aguado-Terrón, J.-M., Ramos, S., & Feijóo, C. (2024). *Retos de la IA en la era del streaming musical: un análisis desde la perspectiva de las personas creadoras. Revista Mediterránea De Comunicación, 15(2), e26929.*

Barreiro, G. (2025). *IA y creación musical: Aproximaciones a un devenir minoritario. Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición Y Cultura, 13(1), e085.*

Beltrán Miranda, M., & Rosales Peña Alfaro, C. A. (2025). *Inventiones y disrupciones de la inteligencia artificial en la creación musical. HArtes, 6(11), 69-90.*

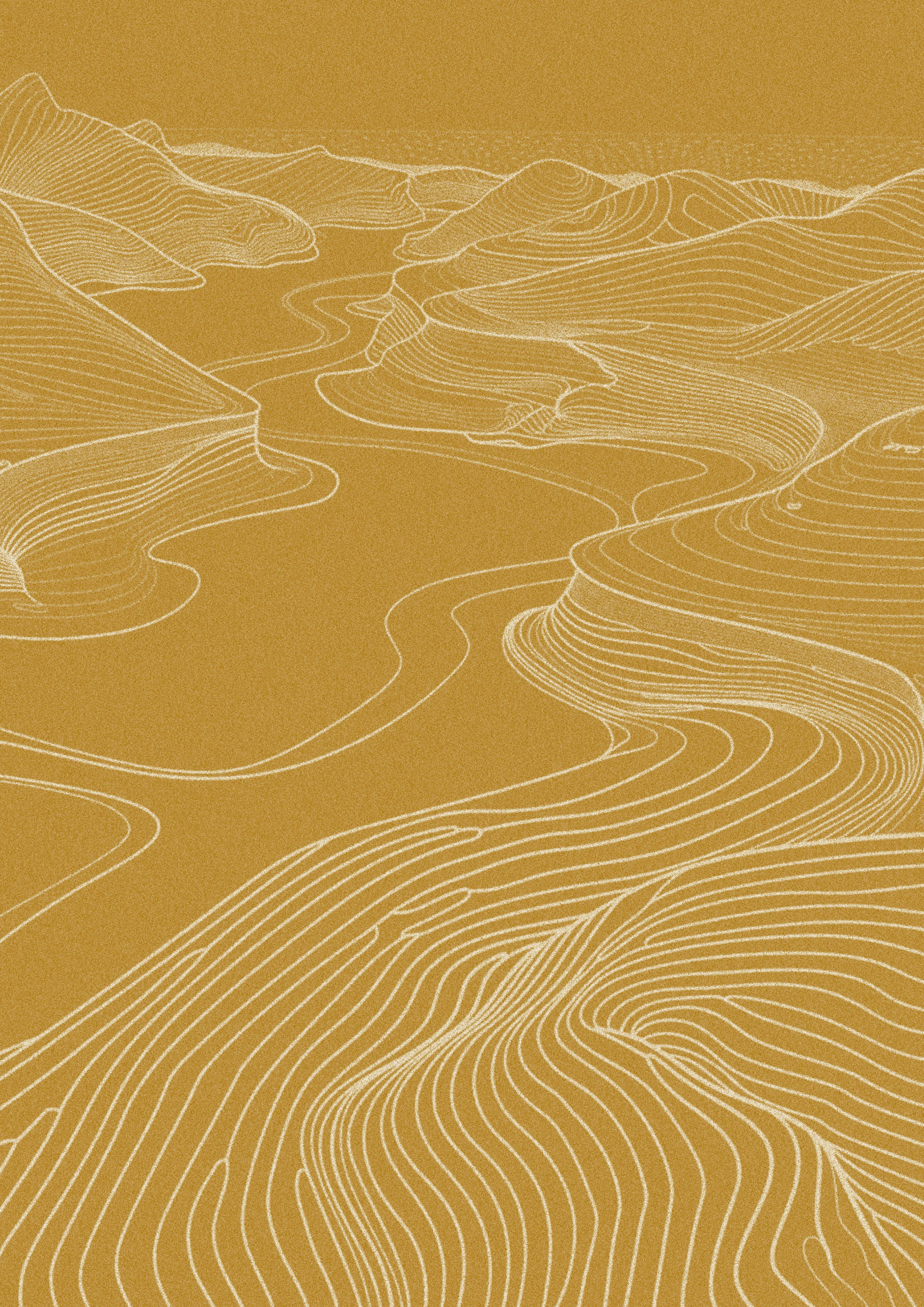
Blanco García, Y., Serrano, R. M., & Casanova, O. (2025). *Toward a transversal education model: a review of digital and artistic musical competencies (2014-2024). Arts Education Policy Review.*

Botella, N. & González-Ferrandis, F. (2024). *Estudio de la percepción y evaluación de la música contemporánea: implicaciones didácticas. European Public & Social Innovation Review, 9, 1-14.*

Bøtker, J. Ørnholt, & Jacobsen, S. L. (2023). *The Experience of*

- Authenticity Across Three Music Disciplines; Music Therapy, Music Teaching and Music Performance: Preliminary Findings of a Phenomenological Interview Study. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 23(1).
- Bravo-Fuentes, P. (2025). Inteligencia artificial Vs creatividad musical, ¿sustituto o complemento? *Música Hodie*, 23.
- Braun, V., & Clarke, V. (2022). Conceptual and design thinking for thematic analysis. *Qualitative Psychology*, 9(1), 3-26.
- Chávez Matute, G. G. (2024). La inteligencia artificial en el teatro: uso aumentativo, uso sustitutivo y aportes de la IA en el proceso creativo de "El Autómata". *F ILIA*, 9.
- Chen, Y., Huang, L., & Gou, T. (2024). Applications and Advances of Artificial Intelligence in Music Generation: A Review. *ArXiv*, abs/2409.03715.
- Ciriello, R. F., Kunc, M., & Hall, M. (2024). Emergence of creativity in IS development teams: A socio technical perspective. *Information & Management*, 61(2)
- de Berardinis, J., Porcaro, L., Meroño Peñuela, A., Cangelosi, A., & Buckley, T. (2025). Towards Responsible AI Music: an Investigation of Trustworthy Features for Creative Systems. *arXiv*.
- Del Río Lobato, M. (2024). Impacto del Trinomio TIC-IA-Multimedia en la Creación de Recursos Musicales por Futuros Docentes de Primaria [Impact of the ICT-AI-
- Díaz Mayo, R. M., & Curbelo, Ó. (Eds.). (2025). Innovación y creatividad en la música contemporánea: Perspectivas interdisciplinarias y aplicaciones educativas. Universidad Autónoma de Madrid.
- Díaz, M. S. (2024). La intersección de la danza con la inteligencia artificial: procesos creativos humano IA. *Revista Danzaratte*, 17, 75-88.
- Faure Carvallo, A., Gustems Carnicer, J., & Navarro Calafell, M. (2020). Manipulación sonora e influencias sobre el consumo musical: homogeneización cultural en la música de masas para adolescentes. *Revista Electronica de LEEME*, 45, 69-87.
- Fuentes, P. (2023). Inteligencia artificial vs creatividad musical: ¿sustituto o complemento? *Música Hodie*, 23.
- Fu, Y., et al. (2025). Exploring the Collaborative Co Creation Process with AI. *ACM Digital Library*.
- Gianet, E. T., Di Caro, L., & Rapp, A. (2024). Music composition as a lens for understanding human AI collaboration. In *1st International Workshop on Designing and Building Hybrid Human AI Systems (SYNERGY 2024)* (Vol. 3701, pp. 1-7). CEUR WS.
- Gómez Marín, D. (2022). NEA (New Electronic Assistant), un sistema para la co creatividad computacional musical. *Revista KEPES*, 19(26), 473-506.
- Gutiérrez, J. P. & Pulido Flórez, J. (2024). Creaciones artísticas musicales e Inteligencia Artificial (2019-2022). *El Oído Pensante*, 12(1), 80-99.
- Hernández Oliván, C., Abadías Puyuelo, J., & Beltrán, J. R. (2022). Subjective evaluation of deep learning models for symbolic music composition. *arXiv preprint*.
- Hu, Z., Liu, Y., Zhang, Z., Chen, G., Yu, B. X., & Cao, J. (2025). Who decides how knowing becomes doing? Redistributing authority in human-AI music co creation. *arXiv*.
- Huang, R., Sturm, B. (2021) Reframing "Aura": Authenticity in the application of AI to Irish traditional music In: *Proc. AI Music Creativity conference*
- Hemment, D., Vidmar, M., Panas, D., Murray Rust, D., Belle, V., & Aylett, R. (2023). Agency and legibility for artists through Experiential AI. *arXiv*.
- Herrera Romero, L. D. (2025). Más Allá del Fantasma en la Máquina: Coautoría humano-IA en arte digital perspectiva sociotécnica e implicaciones educativas universitarias. *Nuevo Itinerario*, 21(1), 1-18.
- Jacques, S. (2024). Protecting human creativity in AI generated music with the AI royalty fund model. *GRUR International*, 73(12), 1137-1155.
- Lee, K. J. M., Pasquier, P., & Yuri, J. (2025). Collaborative Artistic Creation through Human AI Interactions in Musical Creativity. In *Proceedings of the AI Music Creativity 2025 Conference*.
- Marín-Bucio, D. A. (2023). Danza y co creatividad kinestésica Humano IA. *MAGOTZI*, 11(22), 01-05
- Marín-Liévana, P., Blasco Magraner, J. S., & Botella Nicolás, A. M. (2021). Hacia una conceptualización de la educación musical crítica. Aplicación de los paradigmas científicos, las teorías curriculares y los modelos didácticos. *Márgenes, Revista De Educación De La Universidad De Málaga*, 2(2), 3-24.
- Mehta, A., Chauhan, S., & Choudhury, M. (2024). Missing Melodies: AI Music Generation and its "Nearly" Complete Omission of the Global South. *arXiv*
- Min, J., Liu, Z., Wang, L., Li, D., Zhang, M., & Huang, Y. (2022). Music Generation System for Adversarial Training Based on Deep Learning. *Processes*, 10(12), 2515.
- Multimedia Triad on the Creation of Musical Resources by Future Primary School Teachers]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-16.
- Mycka, J., & Mańdziuk, J. (2024). Artificial intelligence in music: Recent trends and challenges. *Neural Computing and Applications*, 37, 801-839.
- Oermann, M. H., & Knafl, K. A. (2021). Strategies for completing a successful integrative review. *Nurse Author & Editor*, 31(3-4), 65-68.
- Olcoz Basarte, I., Eslava Arraiza, S., Arbona Puértolas, L., & Morrás Andrés, E. (2024). Music & IA: Requiem or Symphony. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 69(2).
- Oliveira, P., & Moura, M. A. (2024). Mediación algorítmica en plataformas de música en streaming y sus consecuencias en la cultura musical. [Congreso Intercom 27^º].
- Orrego Tapia, V., & Pascual Medina, J. (2025). Transformación de los sistemas educativos latinoamericanos: ¿hacia dónde va el cambio post COVID 19? *Revista Enfoques Educativos*, 22(2), 214-234.

- Ortiz Arroba, F. (2024). *La inteligencia artificial y la transformación de las expresiones artísticas*. *URU Revista de Comunicación y Cultura*, 10, 65-84.
- O'Toole, K. (2024). *Extending human creativity with AI*. *Communications of the ACM*, 67(4), 52-60.
- Pezzini, M. C. (2024). *Inteligencia artificial explicable: análisis de metodologías y estado del arte [Documento de trabajo]*. Universidad Nacional de La Plataforma.
- Privato, N., & Armitage, J. (2023). *A Context Sensitive Approach to XAI in Music Performance*. arXiv.
- Proudfoot, K. (2022). *Inductive/deductive hybrid thematic analysis in mixed methods research*. *Journal of Mixed Methods Research*, 17(3), 308-326.
- Quevedo, D. F. (2025). *Uso de la inteligencia artificial en la composición musical: Avances, desafíos y perspectivas*. *CONECTIVIDAD*, 6(3), 226-235.
- Ravelo Guillén, F. J. (2023). *La finalización de la obra inacabada. Especial atención a la intervención de la inteligencia artificial en el proceso creativo*. *Revista Iberoamericana de la Propiedad Intelectual*, 19, 37-62.
- Reyes-Criado, J. (2023). *Situated formats around the science-art-technology debate: an introduction to European Digital Arts Festivals (DAF)*. In: Pau Alsina & Andrés Burbano (coords.). *Artnodes*, 32, 1-9.
- Riaño, M. E., Murillo, A., & Tejada, J. (2022). *Educación musical, creatividad y tecnología: Un estudio exploratorio sobre estrategias docentes y actividades creativas con software ex novo*. *Revista Electrónica Educare*, 26(1), 41-63.
- Rigole, N. J. (2025). *Perceptions of AI generated and co created music among listeners*. *Proceedings of the International Association for Information Systems*, 4, 102-117.
- Rosales-Peña, C. A. (2023). *Tecnologías digitales, inteligencia artificial, y biotecnologías en la composición musical*. *Transdigital*, 4(8), 1-12.
- Salma, Z., Hijón-Neira, R., & Pizarro, C. (2025). *Designing Co-Creative Systems: Five Paradoxes in Human-AI Collaboration*. *Information*, 16(10), 909.
- Sánchez Jara, J. F., González Gutiérrez, S., Cruz Rodríguez, J., & Syroyid Syroyid, B. (2024). *Artificial Intelligence Assisted Music Education: A Critical Synthesis of Challenges and Opportunities*. *Education Sciences*, 14(11), 1171.
- Sánchez, M. P. R. (2023). *Análisis cualitativo por categorías a priori: reducción de datos para estudios gerenciales*. *Ciencia y Sociedad*, 48(2), 83-96.
- Sedeño-Valdellós, A.M. (2023). *Nuevas lógicas de la producción y recepción musical y convergencias estratégicas en el ecosistema digital. Transformaciones del videoclip musical y auge del livestreaming*. *Hipertext.net*.
- Selim Tan. (2024). *Are We All Musicians Now? Authenticity, Musicianship and AI Music Generator Suno*. Department of Musicology, Ankara Music and Fine Arts University.
- Sepúlveda-Iribarra, C. y Villegas Dianta, A. (2024). *Aprendizaje Basado en la Composición Musical Mediado por IA (ABC-IA): Una propuesta transversal de método activo [AI-Mediated Music Composition-Based Learning (ABC-IA): A Transversal Proposal of an Active Method]*. *European Public y Social Innovation Review*, 9, 01-21.
- Simurra, I. & Santos, M. (2025). *Music, humans, and machines: Initial reflections for the development of research with collaboration between composers and artificial intelligence in the creative process of Brazilian music*. (2025). *ORFEU*, 10(1).
- Tejada Giménez, J. (2012). *MÚSICA Y MEDIACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN SUS PROCESOS DE APRENDIZAJE*. *Educación XXI*, 7(1).
- Valencia Contrera, M. A. (2022). *Actualización metodológica de revisiones integrativas: un énfasis en la calidad de los resultados*. *Salud, Ciencia y Tecnología*, 2, 171.
- Vargas Gil, E. (2022). *La colaboración en red para el desarrollo creativo musical*. *FINOM – Humanidade & Tecnología*, 9(18), 127-140.
- Villermet, Q., Poiroux, J., Moussallam, M., Louail, T., & Roth, C. (2021). *Follow the guides: Disentangling human and algorithmic curation in online music consumption*. arXiv.
- Wei, L., Yu, Y., Qin, Y., & Zhang, S. (2025). *From Tools to Creators: A Review on the Development and Application of Artificial Intelligence Music Generation*. *Information*, 16(8), 656.
- Yang, S. (2025). *The Illusion of "Authenticity": Ethical Dilemmas and Aesthetic Imagination*





ÁLVARO PANTOJA OCAÑA

Pasto, Nariño, Colombia, 1955. Ha realizado diversos talleres con los maestros: Manuel Guerrero Mora, Pasto, 1979-1984. Ronald Duncan, Pasto, 1987 y Manel Marzo-Mart, Barcelona, 1999. Licenciado en Bellas Artes de la Universidad de la Sabana, Bogotá 1985. Hizo estudios de Restauración Pictórica en la Universidad de Barcelona, 1999. También se ha desempeñado como docente en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nariño y en la I. U. CESMAG de Pasto. Entre sus recientes exposiciones individuales,

realizadas en la ciudad de Pasto, hay que mencionar: Umbral, 2019; Vestigios de Fuego, 2020; Traza 2024 y Herbarium, 2025.



Título: **PAISAJE**

Año: 2025

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 70 x 70 cts.



LEOPOLDO TILLERÍA AQUEVEQUE

Chileno, es doctor en filosofía por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Chile. Se ha desempeñado también como asesor comunicacional en el mundo público y privado. Sus principales líneas de investigación son la filosofía del arte, la filosofía del erotismo, la filosofía de la técnica y la filosofía de la tecnología, aunque también ha incursionado en la filosofía de la historia y en la filosofía de la música. Actualmente cuenta con más de 70

publicaciones en diferentes revistas científicas de Hispanoamérica. También es evaluador en una docena de revistas de la región y de España, como *Studia Heideggeriana*, *Revista de Filosofía* (UCM), *Universitas Philosophica*, *Protrepis*, *Academio*, *Pensamiento actual*, *Folios*, *ASRI* y *Transdisciplinar*, entre varias.

Carole Pueo o la coronación historiográfica del retrato femenino

Carole Pueo or the historiographic crowning of the female portrait

Leopoldo Tillería Aqueveque

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Chile

<https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

leopoldotilleria@gmail.com

Resumen

Se encara, desde la filosofía del arte, la tarea de interpretar la obra de la artista visual contemporánea francesa Carole Pueo, quien se ha especializado en pintar retratos femeninos. El objetivo es validar la hipótesis de que «la ontología-estética de la obra de la artista visual contemporánea Carole Pueo, se define a partir del principio historiográfico del arte de una búsqueda de la idea de belleza femenina en el tren de elaboración del retrato». Para ello, se utiliza un enfoque multimétodo, consistente en un estudio de caso único, un muestreo teórico de dos acrílicos de la artista y una hermenéutica filosófica. Los principales resultados muestran, mediante un breve ejercicio historiográfico, que el retrato de la francesa forma parte de lo que podría llamarse un tren de elaboración del retrato, donde se ratifica que la muestra observada se inscribe más bien en la idea de una belleza de linaje, sensual e ingenua. Las conclusiones abordan el asunto de la metáfora. Las más relevantes son estas: La historiografía estética: rasero del retrato femenino; Carole Pueo o la coronación historiográfica del retrato femenino; y el arte de Pueo como la ascesis de lo bello.

Palabras clave: Belleza, Carole Pueo, Filosofía del arte, Historiografía estética, Retrato.

Abstract

The task of interpreting the work of the contemporary French visual artist Carole Pueo, who has specialized primarily in painting female portraits, is approached from the philosophy of art. The objective is to validate the hypothesis that «the ontology-aesthetic of the work of the contemporary visual artist Carole Pueo is defined on the basis of the art historiographic principle of a search for the idea of feminine beauty in the process of elaboration of the portrait». For this purpose, a multi-method approach is used, consisting of a single case study, a theoretical sampling of two of the artist's acrylics and a philosophical hermeneutics. The main results show, by means of a brief historiographic exercise, that the portrait of the French woman is part of what could be called a train of elaboration of the portrait, where it is ratified that the observed sample is rather inscribed in the idea of a beauty of lineage, sensual and naive. The conclusions address the issue of metaphor. The most relevant are: Aesthetic historiography: the standard of female portraiture; Carole Pueo or the historiographic crowning of the female portrait; and Pueo's art as the asceticism of beauty.

Keywords: Beauty, Carole Pueo, Philosophy of art, Aesthetic historiography, Portrait.

Introducción

Encarar desde la filosofía del arte la tarea de una hermenéutica sobre la obra de una artista visual francesa contemporánea, suele sonar a un desafío difícil o, incluso, baladí. En especial por esa suerte de apego atávico o primitivo que creemos tener con un arte más bien idiosincrásico o precolombino o, para suavizar las palabras, más regional y, por tanto, más propio de nuestra Latinoamérica. Lo cierto es que el arte, por definición, es una práctica o una *tekné* universal, y vaya que, si sobre eso, nos han enseñado un Heidegger, un Ortega o el mayor exponente de esta versión, el mismísimo Hegel.

Para efectos de esta investigación, y centrados en la obra pictórica de la artista francesa Carole Pueo, nuestro problema radica en determinar cuál es la especificación no sólo del estilo en que su pintura está finalmente realizada, es decir, su cosmos estético, sino muy particularmente cuál es la relación –diríamos, mejor, cuál es su tren de encadenamiento- con la perspectiva historiográfica en lo tocante al género y al estilo que poéticamente administra. Este problema estético, inherente a la filosofía del arte –si por tal entendemos aquella región de la filosofía encargada de establecer con cierta autonomía qué es el arte y sobre todo qué es una obra de arte-, se pretende abordar, esta vez, no desde la perspectiva de un robusto o reconocido marco teórico (proveniente de la propia filosofía del arte o de la antropología del arte o, inclusive, de la sociología del arte), sino desde la de un marco referencial anclado en la historiografía del arte, o, si se prefiere, de la pintura.

Es decir, recurriremos a un marco historiográfico, a sabiendas que nos estamos dando un lujo epistemológico que aspira a resolver, de alguna manera, la circularidad del argumento de que el arte se trata de una práctica universal determi-

nada como un objeto particular del mundo cultural (¿qué más universal que la misma historia, y en esta oportunidad, que la historia del mismo arte?). Como bien sostiene Pineda (2011): “[...] la pregunta filosófica por la identidad del arte está incorporada al seno del arte mismo” (p. 253). En palabras de Pacheco, un análisis historiográfico viene a ser un análisis de tercer orden:

Un acontecimiento es un discurso de primer orden, el registro de tal hecho histórico, es un discurso de segundo orden; hasta aquí abarca lo que conocemos como historia. La investigación y análisis de los registros históricos corresponde a un tercer orden, esto último es la historiografía (citado en García-Bullé, 2021).

Carole Pueo es una artista plástica que tiene en su cuenta de Instagram una colección de retratos exclusivamente femeninos, lo que desde ya nos avisa acerca de qué podemos esperar del género de pintura que cultiva y cuál es el estilo que domina en su *tekné*. Lo que no nos puede decir esta colección, con una mínima suficiencia, es cuál es la estética o sentido común estético que actúa como fundamento de su práctica, es decir, cuál es la relación ontológico-estético-histórica entre género y estilo que trasciende a su poiesis. Y este, precisamente, es el objetivo de nuestro estudio. Ahora bien, la presencia del retrato femenino como género predilecto de Pueo, no se da en modo alguno en una lógica de la excepción o de la marginalidad, sea política o artística. El retrato femenino que nos ha interesado filosóficamente, esta especie de oxímoron estético de la francesa, tiene un halo, como se observa en la hipótesis declarada, de conexión con lo que podemos identificar como idealidad de lo bello o, si se quiere, como paradigma de lo bello convertido en retrato. Sin embargo, y es esto lo que queremos decir, la manifestación histórica del retrato femenino o los comentarios actuales sobre la ontología o

¹Carole Pueo es una pintora apasionada por la literatura y la música. Alimenta su reflexión y su pintura con un doble currículo, como artista visual e historiadora del arte. La cuestión de la mirada es central en su obra. En primer lugar, la de estas mujeres, de la que emerge una forma de afirmación, de libertad. Después, subyace la mirada que nuestra sociedad deposita en ellas. Y, por último, la mirada del espectador, que descifra los símbolos esparcidos aquí y allá. Así es como la artista pretende interrogarnos sobre el lugar de la mujer y la feminidad: “Me gusta la idea de guiñar un ojo al espectador para quizás plantear preguntas o sonrisas sobre nuestra sociedad actual. También espero mostrar la perdurabilidad de ciertos arcaísmos, que han quedado obsoletos, pero siguen presentes en la memoria colectiva”. Sus obras son la representación de retratos de mujeres como iconos de nuestra sociedad contemporánea donde el cuerpo y la imagen de la mujer se emanciparían de los estereotipos para encontrar su fuerza y su primer carácter. Tatuajes, marcas y símbolos están presentes a la vez para acenar esta búsqueda de una belleza casi primitiva y como marca de nuestra sociedad contemporánea. Las miradas, actitudes y expresiones de estos retratos nos invitan a cuestionar nuestra propia mirada (Galerie de Francony, s.f.). La primera exposición verificada de Carole Pueo fue *Dona i Terra en espai cavallers* ^{31/33} de Lleida en ²⁰²⁴, y la más reciente *VintperVint en espai cavallers* ^{31/33} de Lleida en ²⁰²⁴. Carole Pueo expone exclusivamente en España. Una exposición notable fue *Dona i Terra en espai cavallers* ^{31/33} en Lleida en ²⁰²⁴ (Artfacts, s.f.).

la estética de éste, exhiben también otros fundamentos o identidades que parecen entrar en colisión o confrontación o, bien, en cierta concomitancia con las imágenes retratadas o con la expresión profunda de los retratos femeninos de Carole Pueo.

En efecto, la literatura –llamémosla así– más o menos reciente del retrato femenino nos presenta por lo menos tres perspectivas teóricas, que, en cierto modo, “chocan” con una visión más trascendental del retrato femenino que pudiera ser atribuida a la artista gala. Esta suerte de careo de prismas estético-político-históricos, no tiene nada de insustancial respecto de lo que está en juego cuando se hace un juicio meramente estético o al intentar catalogar el género del retrato según determinadas categorías históricas o estéticas.

La primera perspectiva viene dada por el trabajo de Mujica (2010), denominado “Frente al espejo: Una aproximación a las obras ‘Autorretrato’ (1926), ‘Las dos Fridas’ (1939) y ‘La Venadita’ (1946) de Frida Kahlo”. Es bastante obvio que, al igual como sucede con una de las obras que forman parte de la serie historiográfica de nuestro trabajo, la referencia esencial de Mujica (2010) está condensada en la figura del autorretrato del ícono mexicano, el género predominante en su faena como pintora. Ahora, lo relevante del análisis de Mujica (2010) radica, a diferencia de lo que pudiese ocurrir con los retratos de Pueo, en que las obras de Kahlo están absolutamente testimoniadas por el propio relato de la artista azteca.

De este modo, la conversión de los autorretratos de Frida Kahlo en una pieza perteneciente a un estilo u otro (desde la crítica inicial que los consideró parte del surrealismo hasta la crítica final que los catalogó como obras del simbolismo o del primitivismo) constituye una realidad que no podría sino definirse como existencial. Refrenda Mujica (2010): “Cada obra [de Kahlo] representa un momento significativo para su gran sensibilidad. En este sentido, la pintura es una manifestación de su propia intimidad, del ‘espacio profundo’, humano, ese que crea el artista para envolver la vida y llenarla de sentido [...]” (p. 60). Quisiéramos detenernos un poco más en la observación que este autor realiza en torno a la obra de Kahlo “Las dos Fridas”, de 1939. Pasa que, siguiendo su modo de análisis, este autorretrato –por partida doble, si atendemos a que efectivamente la mexicana se pinta dos veces, aunque de maneras bien

distintas– refleja una serie de posibles códigos que dentro de un simbolismo estético, y a diferencia de los retratos de Pueo, cabrían ser leídos como un relato propiamente binario: vida/muerte; fidelidad/infidelidad; el uno/el otro; fierro/naturaleza; hasta una probable condición estética de refuerzo o sostén de la malograda vida de la artista mediante, literalmente, la duplicación de sus posibilidades vitales: es decir, la creación natural de una segunda Frida.

La segunda perspectiva de la idea de autorretrato está expuesta en el trabajo de García y Akhmadeeva (2020), “Reflejos del retrato femenino pictórico: la necesidad de una imagen transformadora en México”. De corte eminentemente político, la crítica estética de las autoras del artículo sugiere que, entrado el siglo XXI, el retrato femenino, como quien dice, está llamado a transformarse en un retrato feminista, uno tal que dé cuenta de una realidad que se ha adosado a nuestras actuales necesidades que parecen ser satisfechas por ciertas normas, costumbres y prácticas culturales.

El problema filosófico, que no es posible advertir en los retratos de Pueo (de seguro porque no es exactamente ese su afán), es que este “nuevo” retrato feminista debe, al mismo tiempo, transgredir las barreras sociales y políticas imperantes y elevarse como una especie de manifiesto contra las imposiciones androcéntricas, eurocéntricas y anacrónicas (habría que agregar, que han ido históricamente en desmedro del rol de género de la mujer). Así mismo, y esta es una cuestión de lo más relevante, la crítica de las autoras “busca visibilizar la poca difusión de pinturas realizadas por mujeres tanto en los medios de comunicación como en instancias culturales de trabajos a pesar de la variedad de propuestas actuales en el arte” (García y Akhmadeeva, 2020, p. 141). Y tal vez sea este el único punto de encuentro entre nuestro estudio y el de las investigadoras mexicanas, pues lo que buscamos con esta exégesis de la obra de Pueo es precisamente dar visibilidad a un arte de cuño femenino y, en particular, acerca de un género donde lo dominante es la misma imagen de la mujer.

El tercer y último prisma, que difiere casi en 180 grados de las dos propuestas recién comentadas, es el trabajo en torno al retrato fotográfico (retrato plástico como el pictórico, al fin y al cabo) de la artista argentina Lariza Hatrick propuesto o leído por Martínez y Suzzi (2024). En efecto, lo

primordial de la reflexión de ambos autores no es tanto la relación materialidad/iconografía del trabajo de Hatrick, sino en especial el fundamento sexogenérico de sus comentarios sobre el sentido de los retratos de la argentina, fundamento que se empina sobre el concepto queer acuñado por Judith Butler.

Sin duda, y a una distancia máxima de la propuesta estética de Carole Pueo, la tesis de Martínez y Suzzi (2024) resignifica las nociones de legitimidad e ilegitimidad, dándoles una connotación completamente abyecta (en mérito, naturalmente, de la gama fotográfica de Hatrick), es decir, otorgándoles a los retratos femeninos una alteridad tan radical que se convierten en pura negatividad, imposible de ser capturada por los significados lingüísticos (cualesquiera que estos sean). En definitiva, y en contraste con el carácter que develaremos más adelante en los retratos de Pueo, la crítica de Martínez y Suzzi (2024) funciona perfectamente como una apología de lo queer, concepto que ambos autores prefieren, finalmente, cambiar por el de cuir. Dicen, con relación a Lariza Hatrick: “La artista escogida trastoca de forma radical la infraestructura representacional del orden social y subjetivo a partir de la evocación de la evanescente presencia de lo abyecto e ininteligible” (Martínez y Suzzi, 2024, p. 227).

Otra forma de comprender la matriz ontológica que han levantado sobre la obra retratista de Hatrick, pero sobre todo de captar la diferencia sexogenérica, estética y metafísica que hay entre su crítica y el mundo de retratos de Carole Pueo, es adjudicarles a ambos la idea de desestimación de la existencia de cualquier correspondencia con una realidad prelingüística, cuya consecuencia cardinal sería, esperablemente, el desmantelamiento de cualquier identidad fija y monolítica. Justamente lo que no ocurre con los retratos llenos de unicidad de la artista francesa.

Llevado a nomenclatura de hipótesis inicial, ésta quedaría del siguiente modo: «La ontología-estética de la obra de la artista visual contemporánea Carole Pueo, se define a partir del principio historiográfico del arte de una búsqueda de la idea de belleza femenina en el tren de elaboración del retrato».

Aprovechándonos del momento conceptual, observemos que, en su tercera Crítica, el filósofo Kant (1992) desarrolla lo que podría llamarse una cierta teoría de la belleza, en la que, grosso

modo, establece que el genio es el único principio fundamental dado a entregar las condiciones para que el arte sea elaborado de forma bella por el artista. No nos detendremos a examinar cuál, a su vez, es el origen de este principio, pues es un asunto que hasta el día de hoy los comentaristas del prusiano continúan debatiendo, desde un flanco más romántico o desde uno más clásico o neoclásico o post-posmoderno.

Lo importante, a la postre, es que dentro de esta “teoría” de lo bello, hay un párrafo que cobra ulterior relevancia para cualesquiera que sean los revisores de la filosofía kantiana. Es el siguiente, que se halla en el famoso § 45 del texto citado: “Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza” (Kant, 1992, p. 216). Y más adelante, hay un pasaje, aparentemente menor, relacionado estrechamente con el anterior que no ha sido ni discutido ni traído a la controversia, lo que nos resulta a lo menos curioso. Se dice ahí: “Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la posteridad” (Kant, 1992, p. 219).

Primero, tenemos que el genio es el principio fundante, que a partir de una naturaleza por decir lo menos desconocida da la regla al arte, y ahora el filósofo alemán nos dice que los modelos resultantes de este arte bello se convierten en las únicas guías o, diríamos más bien, los nuevos productos del estudio o taller que pueden traer o llevar este arte a la posteridad. Regla versus espíritu; genio versus modelo: una especie de cuadratura de la poiesis artística que hasta ahora no ha sido ni discutida ni pontificada, al menos no suficientemente, por los siempre atentos críticos del regiomontano. «Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la posteridad», casi el calco de nuestra hipótesis inicial.

En términos de organización de nuestro artículo, luego de la introducción se presentan los materiales y métodos, seguidos de una breve declaración de los aspectos éticos que se consideraron; enseguida se expone el desarrollo propiamente tal del trabajo, para terminar con las conclusiones, los agradecimientos y las referencias.

1. Breve digresión sobre el ideal de belleza en Occidente

Con relación a los cánones de belleza que, en general, se aceptan para considerarla propia de Occidente (una especie de paradigma estético-antropológico-cultural), nos valdremos en esta ocasión del excelente análisis que hacen Konstan (2012) y otros tres autores contemporáneos. La tesis de Konstan (2012) señala, a grandes rasgos, que hasta el Renacimiento habría en Occidente tres perspectivas de belleza que a menudo suelen confundirse.

En primer lugar, y siguiendo a Konstan (2012), el ideal de belleza de los griegos estaba indisolublemente conectado con el amor erótico: “Si queremos un ejemplo de una mujer con la belleza de Afrodita, lo más sencillo –afirma el autor– sería mirar simplemente una imagen de esta diosa” (p. 144). Se trataba, pues, de una belleza física, pero con un indiscutible halo amoroso o erótico.

Era en sí misma una cualidad positiva, siempre que fuera acompañada de virtud. En segundo lugar, nuestro autor devela un ideal de belleza poco discutido en la historia de la humanidad y del arte: “[...] las estilizadas formas de la Edad Media” (Konstan, 2012, p. 135). Aquí encontramos las formas del arte Paleocristiano, del arte Bizantino, del Románico y del Gótico, cuyas figuras, casi siempre, sobresalían por su delicadeza y delgadez, como si fueran, simbólicamente, una suerte de torres encaminadas a tocar el cielo. La Anunciación de Simone Martini (1333), es un claro ejemplo al respecto. En tercer lugar, como se puede intuir, está el ideal de lo bello del Renacimiento. En efecto, aunque para Konstan (2012) tal ideal fue un modelo basado sólo en la imagen o en la figura –valga la redundancia– idealizada de los dioses, semidioses y héroes de la Antigüedad, no logró incorporar los atributos eróticos o virtuosos propios del ideal clásico. De ahí que la mitología fuese una de las principales fuentes inspiradoras del ideal de belleza y, por ende, de la belleza del arte renacentista.

Dando un salto cualitativo, vemos en el ideal victoriano de belleza (propio del marco temporal del reinado de la Reina Victoria) algunos atributos que vale la pena señalar. El prototipo de belleza de este periodo era el de una mujer pálida,

de aspecto enfermizo y frágil, y de una lividez extrema. En cambio, una mujer robusta y que se mostrara saludable o con un maquillaje colorido, no reflejaba sino la imagen perfecta de una prostituta de la época. De hecho, la mayoría de las mujeres llegaban a beber vinagre para conservar su piel blanca e impoluta y agravar aún más ese aspecto enfermizo, ojeroso y de piel casi transparente (Naru, 2014).

Por otra parte, nos enfrentamos a otro periodo de suyo relevante: el ideal de belleza en la tardomodernidad. Con una explosión de estilos vinculados al arte (desde el Impresionismo a la Everyday Aesthetics, pasando por una infinidad de otros estilos y movimientos como el Expresionismo, el Naíf, el Primitivismo, el Art Déco, el Pop art y el Hiperrealismo), la idea de belleza no sólo entró en contradicción, sino que, con el devenir del tiempo, ha primado el propósito estético-político de abolirla, tal como se han abolido otras tantas categorías estéticas (el concepto de la jardinería de placer como arte, por ejemplo).

La belleza, entonces, se desliga totalmente de las representaciones perfectas de la realidad por medio de vanguardias como el Suprematismo o el Neoplasticismo (Escombros del Pensamiento, 2017). Asimismo, el arte se separa de la naturaleza como objeto de imitación: a partir de este momento desaparece todo canon de belleza. Lo bello es destruido por cada uno de estos movimientos y vanguardias, dejando el privilegio de la construcción de un pseudo-paradigma de belleza a la moda y a las performances de las élites o de los grupos underground.

Por último, y en ningún caso agotando las posibilidades de observación de los cánones de belleza en el globo, podemos afirmar que en las poblaciones indígenas el estereotipo de belleza ha permanecido intacto a lo largo de los años. La lucha por la supervivencia de estas comunidades ha tenido como consecuencia que el ideal de belleza femenino sea el de una mujer fuerte, capaz de cargar con sus hijos y soportar largas jornadas de trabajo. En cuanto a su indumentaria, la mujer indígena buscará lo bello en una simbiosis con la naturaleza. Es por ello que huesos, dientes, plumas, semillas, metales y ornamentos de todo tipo, formarán parte natural de su vestimenta y embellecimiento (Workshop Experience, 2017).

²El cuadro, un temple sobre tabla con fondo dorado, puede apreciarse en Parenti (s.f.), <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation-with-st-margaret-and-st-ansanus>

2. Materiales y Métodos

En el estudio se aplicó una metodología cualitativa, propia de las ciencias humanas, algo así como un híbrido entre el método de las ciencias sociales y un método propio de la investigación filosófica. Respecto del primero, se optó por aplicar un estudio de caso único (Stake, 2007), teniéndose por tal a la artista visual francesa contemporánea Carole Pueo. Como bien indican Johnston & Johnston (2019), la información recopilada en un caso de tipo único puede ir más allá de la mera descripción del problema y ayudar en la explicación de lo que se pretende examinar. La muestra seleccionada fueron dos obras de la francesa, escogidas mediante un muestreo teórico (De la Espriella & Gómez, 2020): Bérénice, 2024, acrílico sobre papel, y Leila II, 2024, acrílico y crayón sobre papel.

Además, y según Flyvbjerg (2006), se estimó que el caso satisfacía el criterio de caso paradigmático, es decir, se trata de un caso que teóricamente permitiría desarrollar una o más metáforas referentes al ámbito de interés del estudio. Y un dato que no es marginal: el mismo Flyvbjerg (2006) dirá que el estudio de casos no contiene un sesgo hacia la verificación de las nociones preconcebidas más marcado que otros métodos de investigación. Al contrario, la experiencia señala que el estudio de casos contiene un mayor sesgo justamente hacia la falsación de este tipo de nociones que hacia la verificación.

Respecto del segundo tipo o subtipo de método – la hermenéutica filosófica-, se decidió aplicar un enfoque alineado con la ontología fundamental de Heidegger, vale decir, su comentada hermenéutica de la facticidad. En relación con su comprensión, aclara el filósofo de Friburgo:

El modo de interpretación habla en la presentación que hace de sí misma también a favor de la adquisición y afirmación, que se han de realizar en ella misma, del existir así visto. Esta conciencia histórica, en su distanciamiento objetivo respecto del pasado, posee asimismo objetivamente el presente del existir, pero, eso sí, con el carácter de objeto que se le ha atribuido a lo histórico: su porvenir lo posee «ya». (Heidegger, 2000, p. 77)

Más adelante, Heidegger (2000) advertirá que de lo que se trata en esta hermenéutica, a diferencia de cómo lo han visto Hegel y Spengler, es de medir en cada caso sobre el objeto propio, sobre

su carácter de ser y sobre las posibilidades adecuadas de acceso y de determinación. ¿De qué?, pues de lo que entregue la misma penetración en cuanto verdad pura de la configuración de la trama de clasificación de los hechos o de las relaciones absolutas entre éstos (en nuestro caso, los dos retratos femeninos que forman la muestra y la serie de otros retratos femeninos que constituyen los contrafactos dados por nuestra aproximación historiográfica).

3. Resultados

La línea de resultados la dividiremos en dos partes. Primero, la presentación de las obras seleccionadas más una breve descripción estético-representacional, con la advertencia de que no se trata ni de una crítica de arte ni menos de una crítica de corte feminista. Segundo, los argumentos que pretenden ratificar la hipótesis inicial.

Aquí, haremos una referencia algo exhaustiva a las obras que a lo largo de la historia de la pintura podrían formar parte del tren de elaboración de los retratos de Pueo, sobre todo por haberse constituido como modelos de una síntesis entre género y estilo, o, como dijimos recién, por su propia condición de contrafactos. También incluiremos un acápite sobre los patrones que pudieran confirmar la clasificación de los retratos traídos desde la historia del género y otro sobre la cuestión de la busca de la belleza.

3.1. Descripción estético-representacional de las obras

La primera obra que revisaremos, Bérénice (ver Figura 1), es un acrílico sobre papel realizado en 2024. Pintado en un plano medio corto, el retrato se muestra con un realismo sorprendente. Destacan en él dos componentes que parecen navegar por mares distintos. Por una parte, estaría aquello que podríamos llamar forma de la representación, cuyos elementos distintivos serían el cabello algo descuidado de la modelo y su blusa azul ampliamente escotada. La línea, para el caso, es una línea brumosa que juega con la actitud seria, libre y nada de glamurosa de la joven. Por otra parte, está la perspectiva del color. Aquí, Pueo transforma el retrato de la modelo en una obra que impacta por su equilibrada combinación cromática.

En efecto, son tres las tonalidades que se tensionan para formar el otro lado de la sensibilidad de la composición: el propio azul de la blusa, el

negro Sable enzarzado del cabello de la protagonista y el Almendra suave que hace las veces de fondo de la figura y que parece continuar en la porción de piel visible de la joven. El resto de las casi indistinguibles manchas blancas que agregan cierta luz al rostro o de las líneas de sombra que dan una pequeña vista de profundidad, son detalles que no conmueven al espectador, como sí lo hace la mirada verde, directa e imparable de Bérénice.

En el caso de Leila II (ver Figura 2) sucede algo similar. Por de pronto, hablamos del mismo plano y estilo de composición: un trazo en el que la línea y el color comparecen en un solo espesor y tonalidad, salvo aquellos detalles de “descuido” o “distensión” formal que le añaden aún más realismo a la imagen. Paradójicamente, Leila II es un ejemplo de cómo una pintura puede ser composicionalmente aún más austera –incluso ascética– que la anterior. Deteniéndonos en el aspecto del color (el más relevante del acrílico, a nuestro juicio), puede verse de nuevo la riqueza cromática de la elección de los tonos con que se nos muestra la joven. Una complacencia (yéndonos a la teoría kantiana del placer de lo bello) basada en la simpleza y en la conjugación puntillosa del color.

A diferencia de Bérénice, en Leila II se incorpora el blanco como el color predominante por medio de la mera maniobra de Pueo de usar esta tonalidad en la gorra y en la remera, los dos únicos objetos “artificiales” de la representación. Se trata de un blanco con ciertos matices grises, propios, quizá, del juego de luz y sombra que la francesa quiere reflejar en este retrato algo lábil y lechoso. Como vemos, la simpleza de la remera es casi franciscana, muy a tono con una gorra cuya monotonía sólo se rompe con una vistosa estrella marrón de cinco puntas.

Ni rastros de diseño ni de marcas por ninguna

Figura 1



Bérénice (2024), Carole Pueo, Acrílico sobre papel, 60 x 42 cm. (Pueo, 2025b).

parte. Sólo nos complace la mirada reiteradamente verde de una modelo cuyo rostro ha sido pintado con una estética bastante más realista y hasta, nos atreveríamos a decir, más detallista que el resto de la composición.

Por cierto, el rostro de Leila II se muestra casi aterciopelado, con un color almendrado suave prácticamente indistinguible del fondo del retrato y trabajado mediante un claroscuro en gris verdoso que forma una perfecta unidad con las ojeras de la joven, la sombra de su bien proporcionada nariz y los bordes de unos labios partidos y algo carnosos.

Planteado desde la más pura filosofía del arte, se diría que en el retrato de Bérénice prima la idea de intensidad mientras que en el de Leila II, la de ingenuidad.

³El retrato de Bérénice está disponible en Pueo (2025b), https://www.instagram.com/p/DIYc6OZNvwB/?img_index=1

⁴Hemos decidido, con un guiño a Deleuze (1994), llamar serie a esta especie de tabla de ordenamiento de retratos provenientes de nuestra selección historiográfica, en primer lugar, porque así se satisface una condición lógica de máxima relevancia: la de que para que una relación se cumpla, ésta debe ser fiable entre miembros de al menos dos clases: en este caso, género y estilo, aunque agregamos la técnica como una forma de hacer más robusta la descripción.

Reprodart.com (s.f.). En: <https://www.reprodart.com/a/campin-robort/retrato-de-una-mujer-3.html>

Artehistoria (s.f.). En: <https://www.artehistoria.com/obras/retrato-de-dama-1>

Google Arts & Culture (s.f.). En: <https://artsandculture.google.com/asset/profile-portrait-of-a-young-lady-antonio-del-pol-laiuolo/PQEa2M3Ybdqfca?hl=en>

Thyssen-Bornemisza (s.f.). En: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-aleman-activo-corte-ansbach-hacia-1499/retrato-dama-orden-cisne>

Feeltheart (s.f.). En: <https://app.fta.art/es/artwork/eea7ec3059da69e2aac241de4c7c8e9110e7404b>

3.2. Tren de elaboración de los retratos

Conviene reiterar nuestra hipótesis de trabajo: «La ontología-estética de la obra de la artista visual contemporánea Carole Puelo, se define a partir del principio historiográfico del arte de una búsqueda de la idea de belleza femenina en el tren de elaboración del retrato». ¿Por qué? Porque los argumentos que se expondrán a continuación, que son argumentos estéticos de ejemplificación, deben ser los mínimos para satisfacer el principio historiográfico invocado. La pregunta clave entonces es cómo ordenar esto que hemos llamado “tren de elaboración del retrato”, si con ello queremos decir aquellos retratos de mujeres que la historia de la pintura puede mostrar como íconos para una posible determinación de la idea de belleza femenina que se conecte con la estética de nuestra artista.

La selección fue básicamente aleatoria según los siguientes criterios de restricción: a) retrato femenino individual de un plano “medio largo” como máximo, b) realizado mediante cualquier técnica pictórica, c) pintado desde el Gótico hasta nuestros días, y d) que haya sido para su época o épocas posteriores un cierto referente en materia de belleza femenina. El número de retratos de la serie se fijó en 15. Son los siguientes:

- 1°. Robert Campin, Retrato de una mujer (h. 1420-1430) , óleo y temple al huevo sobre tablero, Pintura religiosa de Flandes.
- 2°. Rogier van der Weyden, Retrato de una dama (h. 1460) , óleo sobre tabla de roble, Pintura primitiva Flamenca.
- 3°. Antonio del Pollaiuolo, Retrato de una joven (h. 1465) , óleo y témpera sobre madera de álamo, Renacimiento italiano.
- 4°. Anónimo, Retrato de una dama con la Orden

del Cisne (h. 1490) , óleo sobre tabla, Renacimiento alemán.

5°. Alonso Sánchez Coello, Retrato de la Infanta Catalina Michaela de Austria (h. 1582-1585) , óleo sobre lienzo, Renacimiento español.

6°. George Gower, Retrato de la reina Isabel I El retrato de la Armada (1588) , óleo sobre panel, Pintura alegórica.

7°. Elisabeth Vigée-Lebrun, La condesa Golovine (1800) , aceite sobre lienzo, Neoclasicismo.

8°. Dante Gabriel Rossetti, Helena de Troya (1863) , óleo sobre tablero, Pintura mitológica.

9°. Stefan Fedorovich Alexandrovsky, Portrait of Grand Duchess Elizaveta Fedorovna (1887) , acuarela sobre lápiz, Pintura de acuarela.

10°. Cecilia Beaux, Flora Whitney (1916) , óleo sobre tela, Impresionismo americano.

11°. Frida Kahlo, Autorretrato con trenza (1941) , óleo sobre fibra dura, Simbolismo, Naíf.

12°. Marc Chagall, Retrato de Vava (1955) , aceite sobre lienzo, Expresionismo.

13°. Andy Warhol, Marilyn (1964) , serigrafía, tinta china y acrílico sobre lienzo, Pop art.

14°. Julian Opie, Ruth With Cigarette 3 (2005) , impresión Lambda, Pop art.

15°. Kathrin Longhurst, Emocional (2022) , óleo sobre lienzo, Realismo figurativo contemporáneo.

Insistamos en que no se trata acá de hacer una nueva investigación de la figura del retrato en algún periodo de la historia. Los 15 retratos escogidos permiten, más bien, trazar una retrospectiva en la que encajan el género, el estilo y la técnica como una hipotética propedéutica para la elaboración de los retratos de Puelo.

¿Qué hallamos, a la postre? La constatación de que, a lo largo de buena parte de la historia de

⁵La Cámara del Arte (s.f.). En: <https://lacamaradelarte.com/obra/retrato-de-isabel-i/>

⁶The Barber Institute of Fine Arts (s.f.). En: <https://barber.org.uk/elisabeth-vigee-lebrun/>

⁷Wikimedia Commons (2025). En: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Helen_of_Troy.jpg

⁸ArtMegamart (s.f.). En: https://artmegamart.com/products/canvas-print-fedorovich-alexandrovsky-stefan-portrait-of-grand-duchess-elizaveta-fedorovna-pe64467?srltid=AfmBOopo5xNgYjNypW2yDZIJnpwcdFfQBL6VZXrk5XbTOMjeyso-qsj_

⁹American Gallery 19th Century (s.f.). En: <https://americangallery19th.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/08/flora-whitney.jpg>

¹⁰FridaKahlo.org (s.f.). En: <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-braid.jsp>

¹¹WikiArt (s.f.). En: <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/portrait-of-vava>

¹²“Shot Marylins” (2025). En: https://en.wikipedia.org/wiki/Shot_Marylins

¹³Julian Opie (s.f.). En: <https://www.julianopie.com/painting/2005/ruth-cigarette-3>

¹⁴Kathrin Longhurst (s.f.). En: <https://kathrinlonghurst.com/paintings-2021-2022/emotional-web/>

¹⁵Seguiremos acá, tal como lo insinuamos más arriba, la teoría kantiana del arte, en términos de que vamos a entender una idea estética como “una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable” (Kant, 1992, p. 225).

la pintura (desde la Pintura religiosa de Flandes y hasta nuestros días, con los retratos de las mujeres pilotos de la germano-australiana Kathrin Longhurst), el género del retrato ha servido como idea estética primordial para conducir la pregunta acerca de la belleza femenina. Y esto, como se deduce, en una región en la que no podemos ingresar ni epistemológica ni metafísicamente, pues también es probable que fuesen otros los principios perseguidos por los artistas seleccionados, como la expresión de cierto linaje o el mismo carácter de las retratadas.

En primer lugar, intentaremos detectar algunos patrones que pudieran organizar parte de estos 15 cuadros, de donde tendríamos una suerte de agrupamiento de retratos como arquitectónica de este tren de elaboración; y, en segundo lugar, discutiremos si efectivamente la belleza o su búsqueda forman parte de estos mismos patrones.

3.3. Patrones del retrato

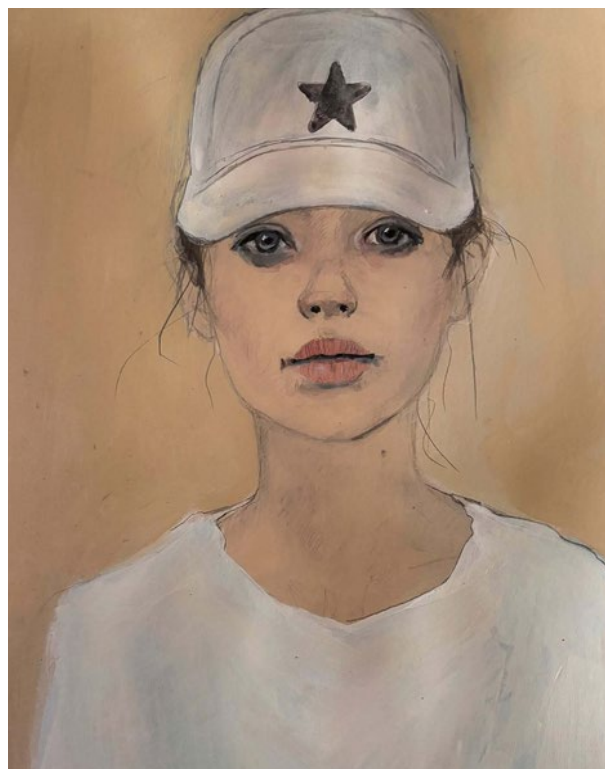
Hay un primer patrón visible en los primeros cuatro retratos elegidos, y es «el uso en las retratadas de lo que podríamos llamar a modo general “un tocado blanco” en su cabeza», accesorio no sólo habitual, sino obligado en las damas de alta posición en el Renacimiento e imprescindible como complemento de sus ropas suntuosas. Sería, pues, un patrón ornamental. Así, Retrato de una mujer de Campin muestra un tocado blanco con cuello que oculta completamente sus cabellos, mientras que Retrato de una dama, de van der Weyden (discípulo de Campin), expone a una mujer luciendo un tocado color blanco Hueso que contrasta abiertamente con su vestido de estilo borgoñón.

A su vez, en Retrato de una joven, de Antonio del Pollaiuolo, observamos lo que sería casi un género en sí mismo: el retrato de perfil. En la obra, del Pollaiuolo representa a una joven prácticamente dividida en dos tipos de pinceladas: la detallista, asociada al diseño ultrapuntilloso de su vestido y la menos corpórea, si pudiera decirse así, que refleja un rostro que constituye casi un lugar común en los numerosos retratos femeninos del maestro de Roma. La imagen angelical del perfil de la joven, se ve rubricada en su cabeza por un pequeño tocado blanco, que deja ver buena parte de su bien peinado cabello rubio. Como sea, Re-

trato de una joven parece demostrar la búsqueda del artista de un pretendido ideal de belleza femenina. Por último, en Retrato de una dama con la Orden del Cisne, el pintor anónimo representó a su modelo ricamente ornamentada, donde sobresalen los brocados de su traje y la exótica toca propia de la Orden Mariana, confeccionada en lino blanco, plisada y almidonada, y que cae rígidamente sobre el hombro derecho de la protagonista.

Un segundo patrón se relaciona con «la filiación de algunas de las retratadas a la realeza de su época». De este modo, Retrato de la Infanta Catalina Michaela de Austria, Retrato de la reina Isabel I El retrato de la Armada, Helena de Troya y Portrait of Grand Duchess Elizaveta Fedorovna, son tres óleos y una acuarela que se detienen en lo que perfectamente podemos designar como la imagen femenina de la corona. Si bien los cuatro retratos corresponden a personajes y estilos distintos (desde el Renacimiento español hasta la Pintura de acuarela), y, en principio, debieran reflejar la ostentación y el lujo propio de la realeza, cuestión que sí ocurre, v.g., con los retratos de la Infanta Catalina y con el de la reina Isabel I, ello

Figura 2



Leila II (2024), Carole Pueo, Acrílico y crayón sobre papel, 42 x 30 cm. (Pueo, 2025a).

²¹El retrato de Leila II está disponible en Pueo (2025a), https://www.instagram.com/p/DGQSKZroBW/?img_index=1

no sucede en los casos de Helena de Troya ni en el de la Gran Duquesa Elizaveta Fedorovna. ¿Por qué? Por dos razones.

Por un lado, el retrato de la princesa de Esparta (y que luego lo sería también de Troya) es pintado por uno de los representantes de la Hermandad Prerrafaelita, Dante Gabriel Rossetti, quien, a pesar de tener que responder con una obra llena de simbolismo y ornamentación, atributos propios de la estética de la Hermandad, retrata a la princesa troyana representando la imagen espiritual, y, por tanto, dotada de la máxima sencillez, de su esposa Elizabeth

Siddal, quien se suicidó luego de dar a luz a un niño muerto. De esta forma, romanticismo y simbolismo se mezclan en una pintura finalmente alegórica que se hunde en las profundidades de la razón del artista.

Por otro lado, la pintura de la Gran Duquesa Elizaveta Fedorovna retrata, en definitiva, a una mártir, si consideramos que la Gran Duquesa, por una parte, se incorporó voluntariamente a la Iglesia Ortodoxa rusa, fundando en Moscú la orden religiosa de Marta y María, dedicada a socorrer a niños abandonados, ancianos y personas en situación de pobreza, y, por otra, que fue asesinada por los bolcheviques junto a otros miembros de la familia Romanov durante la Revolución de octubre. No cabe duda de que su retrato, en el que brillan por su simpleza una diadema que hace juego con sus aros y un espléndido collar, y un vestido color mantequilla con algunos pequeños encajes que le confieren una marcada aura de serenidad, exalta a quien, en el año 2000, sería consagrada como santa mártir Yelizaveta Fiódorovna.

3.4. La búsqueda de la belleza

«La búsqueda de la belleza» parece ser, dentro de los retratos seleccionados, un patrón decisivo en la representación de las protagonistas. Cada artista, fiel a su estilo y a la idea estética que lo guiaba en el momento de la representación, pareciera haber descubierto algo así como la piedra filosofal de lo bello.

Incluso, podría argumentarse, el retrato de Opie, Ruth With Cigarette 3, un ícono del pop art contemporáneo, tiende justamente a reflejar la idea de belleza femenina aun con ese minimalismo que es capaz de remplazar el rostro de la joven por un simple círculo color piel y un grueso bor-

de negro. Literalmente, el cuello no está pintado; más bien lo que hay es una invitación al espectador a completar la figura con su propia noción de belleza (sea ésta contemporánea o no). El fondo ultraplano color mostaza completa la unidad representacional y cromática de la obra del británico.

El caso de Emocional, un óleo del Realismo figurativo contemporáneo, es aparentemente distinto. Kathrin Longhurst, una artista germano-australiana que se ha especializado en el retrato femenino, se apropia de la idea en la que se palpa el triunfo de todas las mujeres respecto de los vejámenes de la guerra. De hecho, como afirma Tillería (2024), “la belleza en el arte de Kathrin Longhurst nos apabulla como la precuela de las luchas de las mujeres en cuanto parte esencial de la historia no documentada de nuestra civilización” (p. 91). Así, vemos desde un ángulo inferior a una mujer rubia de cabello corto y boina militar que nos mira desafiante con una impecable chaqueta gris, que bien podríamos interpretar como su atuendo de combate.

A su vez, Autorretrato con trenza de Frida Kahlo, plasma la autoimagen de la artista azteca ligada fuertemente a tres componentes: una gran trenza de lana en colores rosado y negro que se transforma sobre su cabello en algo parecido a un ícono del infinito; un rictus en el que predomina la naturalidad de la mexicana y en el que logra traslucirse –como en cada uno de los numerosos autorretratos que pintó– la noción de tragedia y de dolor tan propia de su vida personal llena de accidentes, fierros e infidelidades; y, por último, su cuerpo desnudo, que emerge de las hojas de una planta de acanto y que parece expresar su deseo de fundirse con la naturaleza después de todas las torturas sufridas a manos de la ciencia y la medicina. Si consideramos en este análisis la idea perenne en los autorretratos de Kahlo de invocar la realidad vivida a costa de su sufrimiento físico, pero también de su encuentro con el arte, no podríamos catalogar su búsqueda sino como la de una belleza trágica, a través de las casi infinitas formas del simbolismo y del realismo mágico.

No debieran quedar dudas, entonces, de que la busca de la belleza es efectivamente un aspecto evidente en gran parte (si no en la totalidad) de los 15 retratos seleccionados. A las obras de Opie, Longhurst y Kahlo ya nombradas, podemos agregar, con todo “derecho” estético, los retratos de Beaux, Vigée-Lebrun, Warhol y Chagall, cuyas modelos (cada una representada en un estilo y

época diferentes) dan fe de la persistencia de lo bello en la imaginación del artista.

Así, la belleza se convierte en una suerte de oxímoron en la estética de estos 15 retratos: unas veces asociada a un feminismo minimalista (Opie); o a una especie de consagración espiritual (Campin, van der Weyden, anónimo alemán); o a una eternización del carácter y el linaje de la retratada (del Pollaiuolo, Sánchez Coello, Gower, Vigée-Lebrun); o a una cierta candidez e ingenuidad que hacen aparecer a la belleza como un espejar de la misma naturaleza (Beaux, Chagall, Fedorovich Alexandrovsky); o a la belleza trocada en tragedia (Kahlo, Rossetti); o, por último, a una belleza como símbolo de la sensualidad o del heroísmo (Warhol y Longhurst).

Más, lo relevante, lo que se conecta con el ombligo de nuestra hipótesis, es corroborar si Bérénice y Leila II han seguido o no, de modo fundamental, este tren de elaboración del retrato.

La respuesta sería un posible sí, si con algún detalle constatamos que en Bérénice se da una extraña, pero placentera mezcla entre intensidad y sensualidad, cuestión que dejaría al óleo de Pueo con un pie en el “vagón” de una idea de belleza que pretende la eternización del carácter de la joven, y con el otro en el “vagón” de la sensualidad, cuyo modelo par excellence es Marilyn en versión pop art de Andy Warhol. En Leila II, en cambio, y como se adelantó, es la ingenuidad la que llena el don de la expresión de la protagonista. En tal sentido, la sección del tren de elaboración del retrato que correspondería a este segundo óleo es aquel de una candidez e ingenuidad como modos de una cierta belleza natural; por decirlo así, el “vagón” de Beaux, Chagall y Fedorovich Alexandrovsky.

4. Conclusiones

En la llamada época del fin del arte, la filosofía del arte se ha jugado en este artículo algo más que su denominación de disciplina que ha superado culturológicamente a una consagrada filosofía de la sensibilidad. Y –creemos– ha salido airosa en su cometido, precisamente porque ha hecho de la posibilidad historiográfica una especie de marco probable de interpretación hermenéutica de las dos obras de Pueo. Sin embargo, esto no hubiera sido factible si no se hubiese recurrido a la hermenéutica heideggeriana, la que, como dijimos antes, nos obligó a tener siempre en cuenta lo que Heidegger concibe como conciencia histórica, es decir, aquello de que un cierto distanciamiento

objetivo del pasado tiene al mismo tiempo el presente de la existencia, aunque con el carácter de objeto que se le ha atribuido al fenómeno de lo histórico.

De esta manera, la historia puede ser comprendida como conciencia presente del trabajo de Pueo, si bien no podríamos ligar, así sin más, las obras de la francesa con alguno de los 15 retratos cuya apreciación nos sirvió sólo como método de contextualización histórica.

Nuestra hipótesis sugería que la ontología-estética de la obra de la artista visual contemporánea Carole Pueo, se definía a partir del principio historiográfico del arte de una búsqueda de la idea de belleza femenina en el tren de elaboración del retrato. En buenas cuentas, que el ser del retrato de Pueo tenía como fundamento –en el recuento histórico del arte– el principio de la búsqueda de la belleza femenina.

Pues bien, tal hipótesis se ha confirmado, en primer lugar, apelando a la observación de Kant de que los modelos del arte bello son las únicas guías que pueden traer dicho arte a la posteridad. En segundo lugar, considerando los rendimientos de una hermenéutica que mostró indisputablemente que los acrílicos de Pueo se definen a partir del principio de búsqueda y, añadiríamos ahora, de expresión de una idea de belleza femenina presente en varias de las 15 obras de este tren de elaboración del retrato.

Quisiéramos, además, responder a lo siguiente: ¿cuál sería la relación entre filosofía y arte respecto de un hipotético ideal de belleza como construcción social o individual? La respuesta parece revelar que uno de los elementos del binomio –el arte– ha tomado el rumbo de la máxima dispersión y aleatoriedad. De ese modo, el ideal de belleza de la llamada post-posmodernidad carecería de un marco paradigmático y rozaría una mera construcción individual, signada por el dictamen del tipo de arte que pueda descargarlo. Parafraseando a Sloterdijk (2020), habría dos dimensiones del arte del futuro que corren con ventaja: (i) un arte culto, pero también cínico y arbitrario, basado en el confort elitista y neoburgués, es decir, un arte de museos; y (ii) un arte más propio de aficionados a los trabajos manuales que juega con los materiales, no demasiado dispuesto a las asociaciones y predominantemente neo-naíf; es decir, un arte más negacionista.

Si esto es así, entonces el ideal de belleza será, en el primer caso, más bien prototípico de las bellas artes o, al menos, imitador de lo mejor de ellas; y en el segundo, habría un ideal de belleza sobre todo ingenuo y perecedero, definido probablemente por la diversidad de técnicas, pigmentos o soportes que un aficionado al arte sea capaz de transformar en obra.

Por otra parte, considerando este estudio como una suerte de propedéutica para otras investigaciones, creemos que hay otras consideraciones de la belleza femenina que perfectamente pueden nutrirse o del método o de los resultados de este trabajo. En efecto, las diferentes etnias, poblaciones originarias y mestizajes que conforman hoy nuestro continente, posiblemente tengan una idea de belleza bastante disímil a la que la moda, el pop art o la misma academia han instalado como arquetipo de Occidente. De modo que, incluso, en los distintos subgrupos de esta constelación de culturas, como las poblaciones amerindias o mestizas o afroamericanas o gitanas, por nombrar sólo a algunas de ellas, la existencia de un probable ideal de belleza femenino parece ser un fenómeno del mayor interés no sólo estético, sino particularmente arqueológico, antropológico, sociológico y demográfico.

Nos queda, a guisa de la promesa metodológica tomada de la obra de Flyvbjerg (2006), proponer aquellas metáforas más relevantes referidas al ámbito de interés del artículo. Estas metáforas serían las siguientes:

- 1.º La historiografía estética: rasero del retrato femenino.
- 2.º El retrato femenino o el género que sacó de su bastardía a la belleza minimalista, a la belleza espiritual, a la de linaje, a la belleza ingenua, a la trágica, a la belleza sensual y a la heroica.
- 3.º «Libertad, ingenuidad y sensualidad»: los principios de la pintura francesa de Pueo.
- 4.º Carole Pueo o la coronación historiográfica del retrato femenino.
- 5.º El arte de Pueo: la ascesis de lo bello.

5. Agradecimientos

A la magia y la belleza de los acrílicos de Carole Pueo... y también a la ascesis de su obra, cuestión escasa en la “época del fin del arte”. Y a su disposición –desde casi el otro lado del mundo- a ser parte de este proyecto, pero, sobre todo, por haber comprendido enseguida la mutua necesidad que hay entre filosofía y arte.

Referencias

American Gallery 19th Century (s.f.). Cecilia Beaux (1855 – 1942). <https://americangallery19th.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/08/flora-whitney.jpg>

Artehistoria (s.f.). Retrato de dama. <https://www.artehistoria.com/obras/retrato-de-dama-1>

Artfacts (s.f.). About Carole Pueo. <https://artfacts.net/artist/carole-pueo/1113041>

ArtMegamart (s.f.). Portrait of Grand Duchess Elizaveta Fedorovna by Stefan Fedorovich Alexandrovsky - Canvas Print. https://artmegamart.com/products/canvas-print-fedorovich-alexandrovsky-stefan-portrait-of-grand-duchess-elizaveta-fedorovna-pe64467?srltid=AfmBOoopo5xNgYjNypW2yDZIJnpwcdFfQBL6VZXrk5Xb-T0mjeysqsj_

De la Espriella, R. & Gómez, C. (2020). Teoría fundamentada. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 49 (2), 127-133. <https://doi.org/10.1016/j.rcp.2018.08.002>

Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido* (M. Morey, trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1969).

Escombros del Pensamiento (17 de julio de 2017). La Belleza en la Posmodernidad. <https://escombrosdelpensamiento.blogspot.com/2017/07/la-belleza-en-la-posmodernidad.html>

Feeltheart (s.f.). Catalina Micaela de Austria, duquesa de Saboya. <https://app.fta.art/es/artwork/eea7ec3059da69e2aac241de4c7c8e9110e7404b>

Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12 (2), 219-245. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>

FridaKahlo.org (s.f.). Autorretrato con trenza, 1941 - de Frida Kahlo. <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-braid.jsp>

Galerie de Francony (s.f.). About Carole Pueo. Carole Pueo. https://galeriedefrancony.com/en/99_carole-pueo?page=2

García, G. y Akhmadeeva, L. (2020). Reflejos del retrato femenino pictórico: la necesidad de una imagen transformadora en México. *Escena Revista de las Artes*, 80 (1), 138-147. <https://doi.org/10.15517/es.v80i1.42478>

García-Bullé, S. (09 de agosto de 2021). Historia e Historiografía, ¿cuál es la diferencia? *Edu News. Tecnológico de Monterrey*. <https://observatorio.tec.mx/historia-historiografia/>

Google Arts & Culture (s.f.). Profile Portrait of a Young Lady. <https://artsandculture.google.com/asset/profile-portrait-of-a-young-lady-antonio-del-pollaiuolo/PQEa2M3Ybd-qfCA?hl=en>

Heidegger, M. (2000). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (J. Aspiunza, trad.). Alianza. (Trabajo original publicado en 1923).

Johnston & Johnston (01 de noviembre de 2019). Estudios de caso único: ¿Que podemos aprender estudiando un caso

individual? *Practical Health Psychology*. <https://practical-healthpsychology.com/es/2019/11/n-of-1-studies-what-can-we-learn-by-studying-a-single-case/>

Julian Opie (s.f.). *Ruth with cigarette.3*. 2005. <https://www.julianopie.com/painting/2005/ruth-cigarette-3>

Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (P. Oyarzún, trad.). Monte Ávila. (Trabajo original publicado en 1790).

Konstan, D. (2012). *El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente*. *Nova Tellvs*, 30 (1), 133-148. <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/407>

La Cámara del Arte (s.f.). *Retrato de Isabel I. LCDA*. <https://lacamaradelarte.com/obra/retrato-de-isabel-i/>

Martínez, A. y Suzzi, G. (2024). *Retratos en la fotografía de Lariza Hatrick. Lo abyecto como escollo radical de la representación*. *Aisthesis*, (75), 225-248. <https://doi.org/10.7764/Aisth.75.12>

Mujica, A. (2010). *Frente al espejo: Una aproximación a las obras "Autorretrato" (1926), "Las dos Fridas" (1939) y "La Venadita" (1946) de Frida Kahlo*. *Revista de Investigación*, 34 (69), 55-76. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100005

Naru, C. (15 de octubre de 2014). *La belleza durante la época victoriana*. *My celebrity skyn*. <https://www.mycelebrityskin.net/2014/10/la-belleza-durante-la-epoca-victoriana.html>

Parenti, D. (s.f.). *Anunciación con Santa Máxima y San Anasno*. *Le Gallerie degli Uffizi*. <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation-with-st-margaret-and-st-ansanus>

Pineda, A. (2011). *La filosofía del arte en la época del fin del arte*. *Praxis Filosófica*, (32), 249-267. <http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n32/n32a11.pdf>

Pueo, C. (2025a). [carolepueo]. (19 de febrero de 2025). *Leila II. Acrylique et crayon sur papier 42 x 30 cm*. Disponible #acrylicpainting #portraitpage #drawingpencil #womanartist #femmeartiste. Instagram. https://www.instagram.com/p/DGQSKZroBW8/?img_index=1

Pueo, C. (2025b). [carolepueo]. (13 de abril de 2025). *Bérénice. Acrylique sur papier, 60 x 42 cm*. Disponible. #acrylique #acrylicpaper #acrylicpainting #portraitdrawings #womanartists #femmeartiste. Instagram. https://www.instagram.com/p/DIYc6OZNvWB/?img_index=1
Reprodart.com (s.f.). *Retrato de una mujer -*

Robert Campin. <https://www.reprodart.com/a/campin-robert/retrato-de-una-mujer-3.html>

Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético*. Akal.

Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.

Shot Marilyns. (10 de septiembre de 2025). En Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Shot_Marilyns

The Barber Institute of Fine Arts (s.f.). *Élisabeth Vigée Le Brun. Portrait of Countess Golovina*. <https://barber.org.uk/elisabeth-vigee-lebrun/>

Thyssen-Bornemisza (s.f.). *Retrato de una dama con la Orden del Cisne*. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-aleman-activo-corte-ansbach-hacia-1490/retrato-dama-orden-cisne>

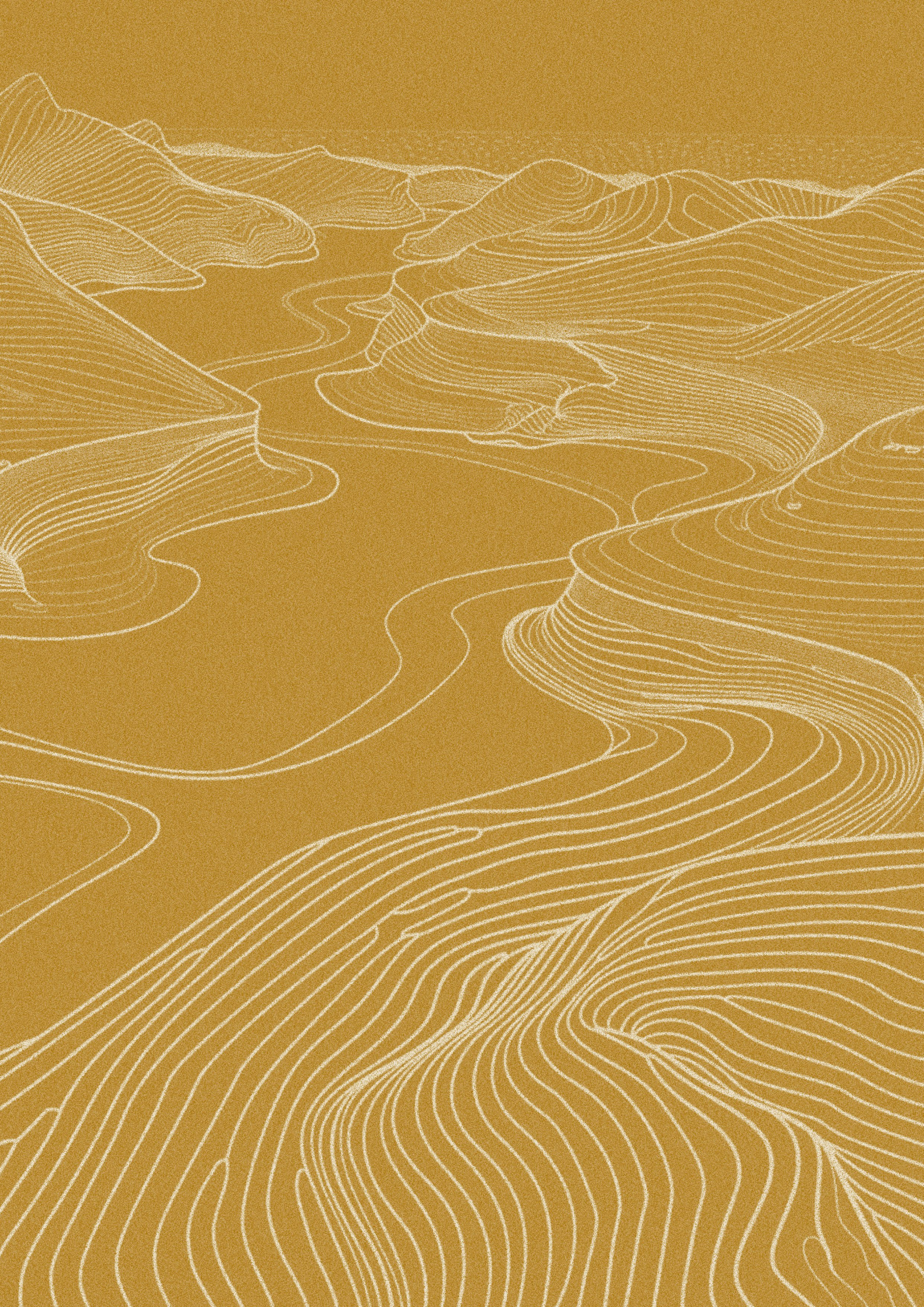
Tillería, L. (2024). *Una diosa ancestral y creadora. La belleza en el siglo XXI como el resplandecer de lo salvador*. *Comunicación y Hombre*, (20), 85-99. <https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2024.20.795.85-99>

WikiArt (s.f.). *Marc Chagall Obras famosas*. <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/portrait-of-vava>

Wikimedia Commons (2025). *Dante Gabriel Rossetti - Helen of Troy.jpg*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Helen_of_Troy.jpg

Wikipedia (10 de septiembre de 2025).

Workshop Experience (24 de abril de 2017). *Estereotipos de belleza según las distintas culturas del mundo*. <https://www.workshopexperience.com/estereotipo-de-belleza-culturas/>





VIVIANA **ARTEAGA CARRERA**

Graduada con honores de la Universidad de Antioquia obteniendo el título de Maestra en Canto. Ha desarrollado una activa trayectoria como soprano solista en festivales, concursos y conciertos en el ámbito nacional e internacional. En la música de concierto se ha desempeñado como soprano solista en obras sinfónico-corales de gran formato, entre ellas Carmina Burana de Carl Orff, la Novena Sinfonía de Beethoven, el Réquiem de Fauré y el Réquiem de Mozart. De igual manera, ha incursionado en el mundo de la ópera donde

ha representado diversos papeles de diferentes compositores géneros y épocas. Actualmente se desempeña como docente de canto lírico en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño y cursa la Maestría en Educación en esta misma institución, desde donde proyecta consolidar su línea de investigación en pedagogía de la formación vocal.

La importancia de la posición corporal en la técnica vocal

The importance of body position in vocal technique

Viviana Arteaga Carrera
Universidad de Nariño
viart_a@hotmail.com

Resumen

El artículo analiza la postura corporal como eje fundamental de la técnica vocal, influyendo directamente en la respiración, fonación y apoyo costo-diafragmático. Se propone una división pedagógica en tres zonas funcionales (superior, media e inferior) para optimizar la coordinación muscular y la calidad sonora, definiendo conceptos de condición pasiva para alineación y activa para el movimiento escénico. Este marco teórico-práctico aborda al cantante como una unidad integral para mejorar la eficiencia vocal.

Palabras clave: Técnica vocal, postura corporal, pedagogía del canto, condición activa, apoyo diafragmático.

Abstract

The article examines body posture as an essential component of vocal technique, directly influencing breathing, phonation, and costo-diaphragmatic support. The author proposes an innovative pedagogical division of the body into three functional zones (upper, middle, and lower) to optimize muscular coordination and sound quality, defining concepts of passive condition for alignment and active condition for stage movement. This framework provides a practical approach for singers as functional units to improve efficiency.

Keywords: Vocal technique, body posture, singing pedagogy, active condition, diaphragmatic support.

Introducción

La posición corporal constituye un componente esencial en el desarrollo de la técnica vocal, ya que influye directamente en procesos fundamentales como la respiración, la fonación, el apoyo costo-diafragmático y la articulación. Desde esta perspectiva, el cuerpo del cantante no se concibe como una suma de partes aisladas, sino como una unidad funcional, en la que la organización estructural, la percepción interna y la coordinación muscular determinan la eficiencia vocal y la calidad sonora.

Con el fin de facilitar el análisis y la aplicación pedagógica de la postura en el canto, este trabajo propone una división funcional del cuerpo en zonas corporales, entendidas, no como regiones anatómicas estrictas, sino como referencias prácticas para ordenar el trabajo técnico en el aprendizaje del canto. Estas zonas son: zona superior (cabeza, cuello, hombros y brazos), zona media (región torácica, abdominal y pélvica) y zona inferior (piernas y pies). Esta clasificación

constituye un aporte pedagógico, cuyo propósito es ofrecer al cantante y al docente un marco claro para identificar los puntos de sostén, equilibrio y ajuste corporal que intervienen en la producción vocal.

Asimismo, este trabajo desarrolla dos conceptos: condición pasiva y condición activa de la postura corporal. La condición pasiva se refiere al sostenimiento estable y prolongado de una postura, necesario para fortalecer la resistencia muscular, la alineación y la conciencia estructural. La condición activa, por su parte, implica la reorganización dinámica del cuerpo durante el movimiento, el desplazamiento o el gesto escénico, manteniendo la eficiencia técnica y la estabilidad postural. Ambas condiciones son complementarias e indispensables en el entrenamiento vocal.

Finalmente, este documento destaca la importancia del acondicionamiento físico —tanto isométrico como dinámico, para el desarrollo técnico del cantante. La integración de ejercicios de

resistencia, estabilidad, movilidad y percepción corporal fortalece el sostén muscular y mejora la disponibilidad corporal necesaria para el canto lírico, el canto popular y otras prácticas vocales contemporáneas.

En conjunto, el propósito de este trabajo pedagógico es proporcionar un marco organizado, claro y aplicable para comprender cómo la posición corporal incide en la técnica vocal y cómo su adecuado entrenamiento puede potenciar la eficiencia, expresividad y sostenibilidad de la voz cantada.

1. Estado del Arte

El estudio de la postura corporal en el canto ha sido abordado desde distintas perspectivas a lo largo de las últimas décadas. Las investigaciones coinciden en que la organización del cuerpo influye directamente en aspectos fundamentales de la técnica vocal, tales como la respiración, la fonación, la resonancia y la estabilidad del sonido. En este sentido, el cuerpo del cantante se entiende como un sistema coordinado cuya eficiencia depende de la relación entre alineación, movilidad y percepción interna.

Entre las referencias más influyentes se encuentra la obra de Richard Miller (1986), que establece una conexión clara entre el soporte corporal, la libertad del cuello y la función respiratoria. Su planteamiento destaca que la organización del torso es decisiva para sostener la columna de aire y facilitar una emisión libre. De manera complementaria, Ziegler y Montzka (2018) proponen una mirada contemporánea que integra anatomía, biomecánica y acondicionamiento físico, subrayando la importancia del entrenamiento muscular como apoyo esencial para el rendimiento vocal.

En el ámbito hispanohablante, diversos trabajos han contribuido a ampliar la comprensión del cuerpo en relación con la técnica vocal. Blanco Piñeiro (2013) evidencia la influencia de la postura en la respiración costo-diafragmática y en la estabilidad global del intérprete, señalando la relevancia de una base estructural firme para la eficiencia vocal. De forma paralela, Llorens Puig (2014) revisa metodologías corporales aplicadas al canto y resalta la importancia de una postura equilibrada en cabeza, cuello y cintura escapular para mantener libertad de movimiento en el tracto vocal.

Otros estudios, como el de Ramírez (2017), aportan una mirada orientada al control del movimiento mediante el concepto de esquema corporal, entendido como la representación interna que sirve de guía para la acción muscular. Desde el campo somático, autores como Roa Ordóñez (2020) y Rojas Mayorga (2019) destacan la importancia de la propiocepción, la observación de hábitos corporales y la reorganización del gesto para favorecer un uso más eficiente del cuerpo en la práctica vocal.

A partir de este panorama general, se observa que las investigaciones ofrecen conceptos valiosos para comprender la relación entre postura y técnica vocal, aunque suelen abordarla desde perspectivas parciales: anatomía, somática, movimiento, respiración o soporte corporal. En este contexto, el presente trabajo desarrolla una propuesta que busca integrar estos elementos dentro de un recurso pedagógico aplicado al entrenamiento vocal, orientado a facilitar la comprensión y el uso del cuerpo como soporte técnico.

Con este fin, se introduce una organización funcional del cuerpo dividida en zonas corporales (superior, media y zona inferior), entendidas como referencias que permiten identificar con mayor claridad las funciones específicas de cada región en la producción vocal. Asimismo, se plantea una distinción entre dos formas de disposición postural: una condición más estable y sostenida y otra orientada al movimiento y la adaptación corporal durante la ejecución vocal y escénica. Finalmente, se formulan criterios pedagógicos que orientan el trabajo corporal hacia la disponibilidad, la estabilidad, la eficiencia respiratoria y el equilibrio muscular.

Este recurso pedagógico busca aportar un marco teórico y algunas consideraciones prácticas para el entrenamiento del cuerpo como base de la técnica vocal, articulando postura y a la influencia a factores técnicos como respiración, apoyo y resonadores, ofreciendo una estructura que complementa y dialoga con las investigaciones existentes en relación al tema.

2. La posición corporal y la importancia en la técnica vocal

Para explicar la posición corporal en la técnica del canto de manera pedagógica, es necesario considerar tres zonas estructurales del cuerpo: la zona superior, la zona media y la zona inferior,

cuya articulación determina la eficiencia vocal. A continuación, se analizan estas tres zonas corporales.

2.1. Zona superior

La zona superior del cuerpo está conformada por la región de la cabeza y el cuello, así como por los hombros y los brazos. Incluye estructuras óseas como el cráneo, la columna cervical, la cintura escapular y los miembros superiores, así como múltiples grupos musculares que rodean y conectan estas áreas. Su disposición espacial se relaciona estrechamente con el eje vertical del cuerpo y con la conexión entre la parte superior y el tronco.

- *Función postural de la región de la cabeza y el cuello*

Sostenimiento y dirección: por medio de la columna vertebral, especialmente la superior (columna cervical), el cuello y la cabeza mantienen la disponibilidad de orientación y movimiento del eje superior. Según lo citado, en el libro "El uso de sí mismo" escrito por F. M. Alexander (2004), donde expresa, "la tendencia a tensar el cuello y a llevar la cabeza hacia atrás al intentar realizar una acción es casi universal. Se trata de uno de los patrones de mal uso más fundamentales y afecta el funcionamiento adecuado de todo el cuerpo." Teniendo en cuenta lo dicho por el autor se puede decir que la falta de alineación de la zona superior, algo que es una consecuencia de que los músculos no puedan mantener la resistencia muscular superior, para cuidar la elongación de la columna vertebral, desde el coxis hasta la coronilla, afecta el sostenimiento y la dirección, pero también el movimiento articular, que será explicado a continuación.

- *Función de movimiento articular*

Por medio de los músculos del cuello, se posiciona a la laringe, al hueso hioides y a todos los músculos participantes de esta región, que generan el movimiento de la mandíbula, la lengua y el descenso o ascenso de la laringe, generando una dinámica funcional. Cabe anotar que el hueso hioides y los músculos que lo rodean son los encargados del descenso y ascenso de la laringe.

- *Función región de hombros y brazos*

Función de Estabilidad: los hombros a través de

los músculos estabilizadores contribuyen al sostenimiento de la cabeza, el cuello y los brazos, pero también contribuyen al control postural de la región torácica superior.

Función de Movimiento: Esta región actúa como un puente dinámico entre el cuello, la columna torácica y los brazos, contribuyendo a la movilidad funcional del cantante.

2.2. Zona media

La zona media se encuentra constituida por el torso del cuerpo y se subdivide en tres regiones principales, la región torácica, la región abdominal y la región pélvica. Según lo expresado por Ábrales Valieras, (2016), la musculatura del tronco, incluyendo el tórax, el abdomen y la pelvis, cumple una función estabilizadora fundamental. Esta zona media, es responsable del mantenimiento postural, la transferencia de fuerzas y la eficiencia de los movimientos funcionales, siendo indispensable para el rendimiento técnico del cantante. Sin embargo, a lo expuesto por Ábrales Valieras, que esta zona no solo es el sostenimiento muscular central del cuerpo, también involucra todo lo relacionado con el proceso de la respiración, algo que impacta de manera directa al desenvolvimiento del cantante, el control del aire, es el control de la voz. A continuación, se expone cómo cada región influye en el sostenimiento muscular y respiratorio.

- *Función postural de la región torácica*

Se extiende desde la base del cuello hasta el abdomen.

- *Función de consistencia*

Esta región está compuesta por una estructura ósea que incluye la caja torácica, formada por las costillas, las vértebras y el esternón, que, en unión con la columna vertebral, en especial la torácica, están protegiendo a órganos vitales como los pulmones y el corazón, otorgando un sostenimiento sólido a la postura.

- *Función respiratoria*

La estructura muscular de esta zona está conformada por los principales músculos respiratorios tales como el diafragma y los intercostales (externos e internos), que intervienen directamente en la entrada, salida y control del aire.

- *Función de apertura, estabilidad y movimiento*

Esta región contiene músculos responsables de la expansión y sostenimiento del tórax, a la vez que contribuyen a la movilidad del eje superior, especialmente de la región de hombros y brazos.

- *Funciones de la región abdominal*

Se ubica entre el tórax y la pelvis.

- *Función de soporte*

Esta sección al carecer de soporte óseo, depende completamente del sistema muscular; todos los músculos participan activamente en su sostenimiento. Entre ellos, uno de los más importantes es el transversal abdominal, el músculo más profundo, que actúa como una faja natural. Su función principal es estabilizar la columna vertebral y mantener el sostenimiento abdominal

- *Función respiratoria*

Todos los músculos de esta región contribuyen a la respiración en distinta medida. El diafragma, como principal músculo respiratorio, actúa activamente en la inhalación y la exhalación, manifestándose también, en la zona abdominal. Otros músculos, como los oblicuos internos y el transversal abdominal especialmente, participan en la exhalación controlada, ayudando a regular la salida del aire y a mantener la presión intraabdominal (contracción conjunta del diafragma y los músculos abdominales contra las paredes de la cavidad abdominal).

- *Función de Movimiento y Flexibilidad*

Esta región, al ser netamente muscular, permite mayor flexibilidad y adaptación a los micro movimientos de la zona media y a los movimientos visibles y externos de la postura, por ejemplo, el recto abdominal, cuya función principal es la flexión vertical del torso, los oblicuos (internos y externos), que se encargan de la rotación y flexión lateral.

- *Función de la región pélvica*

Se encuentra en la base del tronco y conecta con las extremidades inferiores.

- *Función de sostenimiento muscular de la zona media*

La pelvis es una región predominantemente ósea que está conformada principalmente por el hueso iliaco, que es el más grande de todos los componentes óseos de esta sección, y cumple las veces de un punto de soporte medio del cuerpo, el cual recibe el peso del torso. El sacro, que une a la pelvis con la columna vertebral contribuye a la condición dinámica de la postura, es decir, al movimiento, pero también actúa como un punto de apoyo fundamental entre la columna vertebral y la pelvis, distribuyendo el peso del tronco hacia las extremidades inferiores.

Finalmente, el coxis, que es el hueso más pequeño y la última porción de la columna vertebral, que, aunque no es un hueso móvil, participa de manera indirecta en la estabilidad de la postura y ayuda a mantener la alineación de la pelvis y la columna vertebral.

- *Función respiratoria y de apoyo diafragmático*

Es importante señalar que esta región tiene un grupo de músculos, los más importantes para el cantante son los del piso pélvico que generan el sostenimiento de la alineación sacra de la columna y que son fundamentales para la contracción del diafragma y el mantenimiento de este músculo en la emisión sonora (salida de aire).

2.3. Zona inferior

Como referencias espaciales para esta zona, se pueden considerar estructuras como el fémur, por su rol en el soporte vertical; las articulaciones del tobillo, que permiten movilidad en el eje inferior y los huesos del pie, que constituyen el punto de contacto con el suelo y marcan el inicio del equilibrio ascendente.

En cuanto a la dimensión muscular, se destacan grupos como los músculos posteriores del muslo y los músculos internos de la pierna, que intervienen en el equilibrio anterior, posterior y medial del cuerpo. Así mismo, los músculos del pie participan en micro ajustes esenciales para una postura estable y flexible.

- *Función de soporte y equilibrio (zona inferior)*

Según Claudia Frielander, en su libro *Complete vocal fitness* (2018). La parte inferior del cuerpo, cumple un papel esencial en la estabilidad global del cantante. No se trata solo de sostener el peso, sino de establecer un soporte dinámico y recep-

tivo, desde el cual se organiza el eje postural. Entonces, teniendo en cuenta este argumento, esta zona representa la base física desde la cual se organiza el resto del cuerpo. Piernas y pies no solo cumplen una función de sostén, sino que también participan activamente en la percepción del equilibrio y en los ajustes posturales continuos, aspectos fundamentales en el trabajo vocal.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, comprender el cuerpo del cantante a través de zonas funcionales, superior, media e inferior, permite no solo estructurar el trabajo corporal de forma más clara, sino también establecer puntos de referencia concretos para el desarrollo técnico. Esta organización no fragmenta al cuerpo, sino que facilita una percepción global, al tiempo que permite identificar regiones clave para el equilibrio postural. Sin embargo, reconocer estas zonas no basta: es necesario también considerar cómo se dispone el cuerpo en el tiempo, es decir, qué tipo de relación se establece entre el cantante y su postura en contextos diversos de estudio, escena o desplazamiento. En este sentido, surge la necesidad de distinguir entre condición pasiva y condición activa de la postura corporal, dos modalidades complementarias que orientan el trabajo físico desde niveles distintos de estabilidad, adaptabilidad y conciencia.

3. Condición pasiva y activa en la postura corporal y el canto

3.1 Condición pasiva

La condición pasiva se refiere al mantenimiento de una postura corporal durante un tiempo prolongado, con el objetivo de desarrollar el sostenimiento muscular, el equilibrio y la coordinación entre las distintas zonas y regiones del cuerpo. Dependiendo del contexto de práctica, del tipo de ejercicio o del objetivo técnico, se pueden adoptar diversas formas físicas, como las posiciones de sentado, acostado, entre otras, que permiten experimentar distintas distribuciones de peso, orientaciones espaciales del cuerpo o diferentes apoyos corporales con el suelo. Sin embargo, esta condición mantiene la forma del cuerpo en un tiempo prolongado, como se había dicho anteriormente.

La posición pasiva más utilizada en el entrenamiento vocal y en la actividad artística es la posición vertical. En esta posición, la fuerza de la gravedad actúa de forma descendente y los músculos deben mantener el sostenimiento perti-

nente no solo para no colapsar, debilitar o bajar el rendimiento muscular, sino que, en el contexto del canto, el sostenimiento debe ser óptimo y eficiente para las exigencias técnicas y expresivas que, lógicamente, requieren mayor esfuerzo físico, lo que significa que el cantante debe desarrollar una resistencia muscular sostenida en el tiempo.

Con relación al entrenamiento vocal, esta forma de organización corporal ofrece una referencia visual clara, lo que facilita el entendimiento y la optimización del funcionamiento del cuerpo durante el canto.

Para el cantante, esta posición permite observar con mayor precisión cómo actúan las diferentes zonas corporales involucradas en la postura, favoreciendo un trabajo más consciente y específico sobre su funcionamiento técnico y expresivo para que el cantante logre desarrollar la condición pasiva, es fundamental mantener una conciencia integral de las diferentes zonas y regiones del cuerpo, sosteniendo la postura de forma prolongada sin que esto signifique rigidez o inactividad. Tal como señalan Rosset i Llobet y Odam (2006), la eficacia del rendimiento vocal está estrechamente relacionada con el equilibrio postural y la resistencia muscular. Esta afirmación permite entender que la condición pasiva no consiste en permanecer inmóvil, sino en sostener una organización corporal estable, en la que, aunque no haya un cambio amplio de forma, existe una activa participación muscular interna que garantiza equilibrio, control y disponibilidad para el canto.

3.2 Condición activa

La condición activa se caracteriza por una disposición corporal dinámica, en la que el cuerpo modifica su forma, tono muscular y eje postural de manera consciente, respondiendo a la necesidad de movimiento, adaptación o desplazamiento durante la ejecución vocal o escénica. A diferencia de la condición pasiva, en la que se mantiene una postura estable por un tiempo prolongado, en la condición activa el cuerpo se reorganiza en un tiempo corto. Esta reorganización puede implicar desde una variación en el peso, la dirección del eje o la apertura corporal, hasta una transformación completa de la postura. Se trata, entonces, de una forma de sostén en movimiento, donde el equilibrio no es estático, sino constantemente reconstruido a través de la percepción y la

disponibilidad corporal.

La condición activa en el canto, como se había dicho anteriormente, puede ser utilizada en las rutinas de estudio dependiendo de los objetivos técnicos, por ejemplo, cuando se utiliza una postura vertical y se realiza un ejercicio de respiración generando un movimiento enérgico y continuo de hombros; cuando se realizan ejercicios de exhalación controlada caminando o cuando se realizan vocalizaciones con cambios rápidos de postura, flexionando el torso, en cuclillas, en semiflexión amplia de rodillas, entre otras.

Esta condición también es utilizada en las presentaciones tipo concierto donde generalmente predomina la postura vertical, pero se requiere una posición con diversos cambios de movimientos expresivos y desplazamientos. De igual manera, y especialmente, en las actuaciones artísticas, donde hay combinación entre dos o más artes, como es el caso de los musicales, las zarzuelas, las óperas, entre otros. Así mismo, montajes interdisciplinarios en el canto popular.

El cambio de postura en condición activa ocurre cuando, partiendo de una posición inicial, se genera una transición para llegar a otra posición provisional o final. La transición entre una postura y otra es un momento clave en el entrenamiento corporal del cantante, porque allí se movilizan recursos de percepción, equilibrio y reorganización muscular que afectan directamente la técnica vocal, incluso, si aún no se emite sonido.

Entonces, el cantante debe mantener una atención constante sobre las tres zonas corporales mencionadas anteriormente (superior, media e inferior). No obstante, la zona media requiere una atención especial ya que tiene una influencia directa sobre las zonas superior e inferior del cuerpo. Esto no solo se debe a su ubicación anatómica central, lo que la convierte en un puente natural entre los extremos corporales, sino que también cumple con funciones vitales, tal y como se había expresado en la descripción de las zonas corporales. Según Richard Miller (1986), el sostén del torso es esencial para liberar el cuello y permitir una función vocal eficiente, esto sucede porque la sección media, al tener el sostenimiento adecuado, contribuye a la correcta alineación del cuello; además, la zona media alberga y protege a órganos vitales como el corazón, los pulmones, músculos y partes óseas que influyen directamente en el proceso de la respiración y

el apoyo costal- diafragmático, actividades determinantes para la eficiencia vocal.

Entonces, teniendo en cuenta el contexto y la importancia funcional de esta sección del cuerpo, cuando hay cambios de posición, es importante priorizar la preparación de la zona central, sin decir que las otras zonas no deban ser atendidas, solo es un orden de prioridad que, por medio del ensayo y el entrenamiento se logra realizar de manera articulada y eficiente con las demás zonas del cuerpo.

Se podría hablar de dos tipos de preparación, una que tiene que ver con la adecuación y consciencia muscular disponible, de la cual se hablará más adelante, y otra, la preparación específica de cambio de posición en una obra determinada, en un momento y un lugar preciso. En el último caso, es importante hablar acerca de la fase de transición entre una posición inicial y otra, ya que esa fase es muy importante para la adaptación motriz, puede ser en un tiempo prolongado rápido o consecutivo (condición pasiva o activa), pues esta transición que a veces puede presentarse con emisión sonora o sin emisión (pausas vocales), puede ser decidida por el cantante en algunas ocasiones, pero a veces sencillamente se deben realizar en un momento exacto y pertinente para conservar la coherencia expresiva o las especificidades de una obra o canción, o también por una exigencia precisa de un libreto o de un director escénico, por ejemplo, en un musical o una ópera. Sin embargo, sea cual sea el caso, esta fase de transición se debe generar con gran estabilidad en la zona media, revisando las tres regiones y sus consideraciones fundamentales: la ubicación pélvica, el soporte abdominal pertinente y la apertura torácica.

Si bien existen muchos gestos espontáneos en el canto, estos hacen parte de la libertad interpretativa del cantante; sin embargo, dichos gestos deben someterse al entrenamiento para que no desvirtúen el sentido de la obra interpretada.

4. La importancia del acondicionamiento corporal para la postura del cantante

Para el acondicionamiento corporal del cantante, es fundamental considerar cuatro factores que inciden directamente en la eficiencia técnica y la salud vocal: compensaciones, tensiones, asimetrías y desviaciones posturales. Las compensaciones son respuestas automáticas del cuerpo

frente a una carencia de resistencia muscular. El cuerpo, buscando mantener la estabilidad corporal o cumplir una tarea determinada, como sostener un agudo o mantener una posición determinada en la escena, redistribuye el esfuerzo hacia otras zonas que no están diseñadas principalmente para esa función. Este mecanismo de defensa puede ser “útil” momentáneamente, pero sostenido en el tiempo, genera compensaciones perjudiciales para la técnica vocal.

Las tensiones son contracciones musculares excesivas que pueden instalarse de manera habitual en zonas localizadas, claves para el cantante, por ejemplo, la tensión del cuello afecta la flexibilidad de los músculos que rodean al hueso hioides, músculos que son los encargados del descenso de la laringe para la correcta emisión sonora. Así también, pueden afectar la disponibilidad general del cuerpo repercutiendo en la calidad sonora y expresiva.

Las asimetrías corporales se refieren a desequilibrios en la distribución muscular, en la postura o en el uso de los segmentos del cuerpo, donde un lado (izquierdo o derecho) predomina o se organiza de manera diferente al otro. Estas diferencias, que pueden deberse a antecedentes físicos o patrones cotidianos de movimiento, afectan el balance y el funcionamiento global del cuerpo. En el entrenamiento vocal, estas asimetrías pueden interferir en la percepción del eje corporal, que dificultan la presencia escénica y la eficiencia técnica del cantante.

Las desviaciones posturales comúnmente ubicadas en la columna vertebral (zona media), suelen originarse cuando no se mantiene un equilibrio adecuado entre las curvaturas naturales de la columna vertebral. La columna, en su estado funcional, presenta curvas fisiológicas (lordosis cervical y lumbar, cifosis torácica) que permiten una distribución equilibrada, sin embargo, cuando estas curvas se exageran, se reducen o se desplazan lateralmente, surgen desviaciones en mayor o menor grado de afectación para el trabajo vocal.

La toma de conciencia sobre las diferentes alteraciones corporales, como desviaciones, tensiones, asimetrías y compensaciones, resulta esencial para comprender cómo cada cuerpo influye en la técnica vocal. Estas condiciones no solo modifican la postura, sino que también inciden en la organización muscular y respiratoria del cantante.

En este sentido, Cirilo et al. (2021), en un estudio realizado con cantantes, evidenció que todos los participantes presentaban algún tipo de alteración y/o adaptación postural, y que estos ajustes estructurales concurren con modificaciones en la calidad vocal. Este hallazgo refuerza la necesidad de observar y analizar con detenimiento las particularidades corporales de cada intérprete, como base para diseñar un acondicionamiento físico focalizado, sin dejar de lado el valor de rutinas generales de resistencia muscular que fortalezcan el sostén y la disponibilidad general corporal.

En este sentido, una de las estrategias que puede contribuir al desarrollo de estabilidad y resistencia postural es el uso de ejercitación isométrica y dinámica teniendo en cuenta las dos condiciones: pasiva y activa.

El acondicionamiento muscular isométrico, es decir, la capacidad de sostener una contracción muscular sin desplazamiento aparente, constituye una herramienta fundamental para estabilizar la postura corporal del cantante. Este tipo de trabajo permite mantener una organización funcional del cuerpo durante un tiempo prolongado (condición pasiva), lo cual optimiza ejes técnicos esenciales como la respiración, el apoyo costal-diafragmático, la resonancia y la articulación.

El trabajo isométrico ofrece también una base técnica crucial para la condición activa, ya que desarrolla control postural constante, conciencia del eje y resistencia localizada. Tal como advierten Rosset i Llobet y Odam (2006), una postura mal sostenida provoca un sobre esfuerzo muscular innecesario, afectando la eficiencia respiratoria y comprometiendo el rendimiento vocal.

El acondicionamiento isométrico, al generar contracción muscular sin movimiento visible, permite activar grupos musculares específicos y sostenerlos con equilibrio. Esta contracción no debe ser rígida ni obstructiva; por el contrario, debe adaptarse a la función de cada zona corporal. Por ejemplo, el mantenimiento de la apertura torácica requiere de una contracción equilibrada que no interfiera con la movilidad de hombros y brazos y que, a la vez, permita el flujo regular de la salida del aire.

En la práctica vocal, la postura vertical es la más común tanto en ensayos como en presentaciones, como se había dicho anteriormente. Por ello,

el acondicionamiento isométrico en esta posición resulta especialmente útil. En esta organización corporal, los pies y las piernas funcionan como base de sostén, con una apertura simétrica en relación con los hombros y una distribución uniforme del peso sobre la planta del pie. La zona media debe sostenerse sin rigidez: el tórax en expansión, la región abdominal con activación equilibrada y la pelvis en posición neutral. En la zona superior, se busca la elongación cervical y la disponibilidad de brazos y hombros.

En suma, la ejercitación isométrica en postura vertical permite al cantante asimilar el esfuerzo muscular necesario para cada región corporal, construyendo una base de sostén activa y consciente. Esta base, a su vez, facilita la transición hacia la condición dinámica sin perder alineación, libertad respiratoria ni calidad expresiva.

Por otro lado, la ejercitación dinámica, es decir, la implementación de rutinas con mayor movilidad dentro de una misma posición, resulta clave para favorecer desbloques corporales en zonas que tienden a la rigidez o a patrones posturales innecesarios. Movimientos como rotaciones de hombros, brazos o pelvis, así como desplazamientos coordinados, pueden orientarse tanto a objetivos técnicos (respiración, apoyo, entre otros) como expresivos (presencia escénica, intención gestual, creación de personajes, etc.), siempre adaptados a las necesidades particulares de cada cantante.

Asimismo, incorporar ejercicios en distintas posiciones corporales, incluidas posturas más exigentes en términos de amplitud, resistencia y flexibilidad, permite al cantante desarrollar un mayor dominio segmentario y global del cuerpo. Estas variaciones potencian el control postural y la eficiencia vocal, al desafiar el sistema neuromuscular a reorganizarse de forma activa.

De especial valor resulta también la exploración de posiciones horizontales y sus variantes, ya que, al reducir la influencia de la gravedad, el cuerpo encuentra una mayor neutralidad estructural. Estas posturas favorecen un contacto más amplio con la superficie de apoyo, lo que amplía las referencias propioceptivas y mejora la percepción de las diferentes zonas corporales.

La combinación equilibrada de prácticas isométricas y dinámicas constituye una base esencial para el desarrollo técnico y expresivo del cantan-

te. Mientras los ejercicios isométricos fortalecen la resistencia postural y la alineación activa, los dinámicos promueven la fluidez, el desbloqueo y la adaptación funcional del cuerpo. Integrar ambos enfoques, potencia no solo el rendimiento físico, sino también la expresividad y la sostenibilidad vocal a largo plazo.

Conclusiones

La posición corporal es fundamental para un desarrollo técnico pertinente, como se evidencia en este artículo, ya que incide directamente en ejes clave como la respiración, el apoyo costo-diafragmático y la fonación. Este documento busca contribuir a una formación vocal de calidad, integrando la conciencia postural como base del entrenamiento técnico.

El análisis de las zonas corporales, superior, media e inferior, permite organizar el trabajo postural del cantante de forma más comprensible y efectiva. Esta clasificación funcional no busca fragmentar el cuerpo, sino ofrecer referencias claras que faciliten la percepción, el equilibrio y el sostén vocal. Integrar estas zonas en la práctica favorece una postura más disponible, un eje corporal estable y una respuesta muscular más consciente frente a las exigencias del canto.

La distinción entre condición pasiva y condición activa en la postura corporal permite comprender las diferentes formas en que el cuerpo del cantante se organiza frente a las demandas del trabajo vocal. Mientras la condición pasiva entrena el sostenimiento y la estabilidad prolongada en una posición, la condición activa desarrolla la capacidad de adaptación a mayor movimiento, desplazamiento y cambio de posturas dinámicas. Ambas modalidades son complementarias y necesarias: juntas favorecen una postura disponible y expresiva.

El acondicionamiento corporal es un componente esencial en la formación del cantante. Para que este sea verdaderamente efectivo, es necesario partir de un análisis consciente de las alteraciones corporales individuales, como desviaciones, tensiones o asimetrías. A partir de este diagnóstico, se pueden diseñar rutinas adaptadas a las necesidades técnicas particulares de cada intérprete, sin dejar de lado la implementación de ejercicios generales que fortalezcan los principios básicos de sostenimiento y alineación corporal.

La ejercitación isométrica y dinámica cumple un papel clave en el desarrollo técnico del cantante. Mientras los ejercicios isométricos fortalecen la capacidad de soporte y estabilización en posturas prolongadas, los ejercicios dinámicos promueven la adaptabilidad, coordinación y movilidad funcional. La integración de ambos enfoques permite construir una postura sólida pero flexible, que respalde de manera eficiente los procesos de respiración, apoyo, resonancia y articulación.

Referencias

Abraldes, V. A. (2016). *Entrenamiento específico para músicos: La preparación física y mental del instrumentista y del cantante*. Redbook Ediciones.

Alexander, F. M. (2004). *El uso de sí mismo* (2.ª ed.). Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1932).

Blanco Piñeiro, P. (2013). *La calidad de la postura corporal durante la ejecución musical: Un estudio con alumnado del Conservatorio Superior de Música de Vigo* (Tesis doctoral). Universidade de Vigo.

Cirilo, T. A. S., Oliveira, V. G., Ceniz, A. A., Tanigute, C. C., Fernandes, A. C. N., & Silva, E. M. da. (2021). *Alinhamento postural e qualidade vocal em cantores populares* [Postural alignment and vocal quality in popular singers]. *Audiology & Communication Research*.

Feldenkrais, M. (1977). *La conciencia a través del movimiento*. EDAF. (Título original: *Awareness Through Movement*).

Llorens Puig, P. (2014). *El trabajo corporal en el canto: Metodologías de los siglos XX y XXI*. *Arte y Movimiento*, 11, 61–76.

Miller, R. (1986). *The structure of singing: System and art in vocal technique*. Schirmer Books.

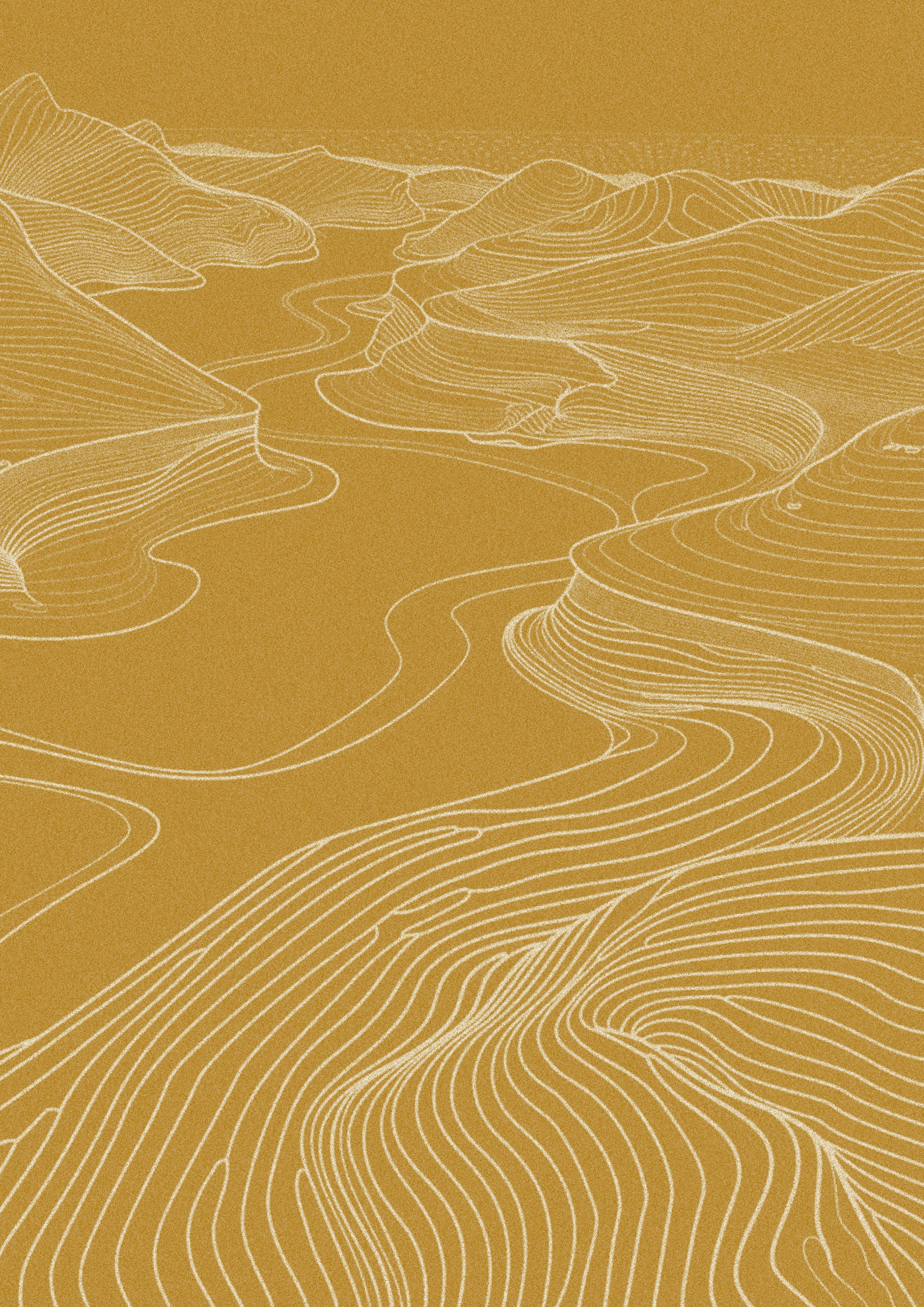
Ramírez, M. F. (2017). *El concepto de “esquema corporal”*. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 4(2), 55–68.

Roa Ordóñez, H. G. (2020). *Pedagogía de la propiocepción corporal en el cantante: Un aporte desde la educación somática*. *Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3(1), 45–56.

Rojas Mayorga, J. D. (2019, diciembre 4). *Bases conceptuales de la educación somática aplicadas a la enseñanza del canto*. Ponencia académica disponible en repositorios institucionales.

Rosset i Llobet, J., & Odam, G. (2006). *En el cuerpo de un músico: Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. Paidotribo.

Ziegler, S. J., & Montzka, M. C. (2018). *Complete vocal fitness: A singer's guide to physical training, anatomy, and biomechanics*. Oxford University Press.





JAVIER EMILIO **FAJARDO C.**

(Pasto, 22 de mayo 1950 - 19 de febrero de 2011). Formado en el Programa de Música de la Universidad de Antioquia. Tuvo como profesores, entre otros, a Harold Martina y Mario Gómez-Vignes. Creó la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, hoy vigente como un programa de formación profesional. Su legado musical alcanza las doscientas obras entre las que se encuentra una gran variedad de música de cámara y sinfónica. Destacan su ópera *El duende* (2008), obra de gran des dimensiones compuesta sobre libretos

de Manuel Cortés Ortiz. En *Burlesque I y II*, dos pequeñas piezas en las que el compositor hace uso de elementos de la música del siglo XX y en las que muestra su acostumbrada ironía.

BURLESQUE

JAVIER FAJARDO CH.

Allegretto

Oh!

Voz
(proyectandola en el interior del piano, hacia el arpa)

Ah! Eh...ssssss!

Glissando

(con el pulgar sobre las cuerdas del arpa)

Lento

mf *ppp*

(con el pulgar sobre las cuerdas del arpa)

presionar las teclas sin que suenen *rit.* *a tempo*

mp

Tranquillo ad libitum

mp *ffz*

Tranquillo ad libitum

acelerando

ffz

BURLESQUE II

JAVIER FAJARDO CH

Moderato
8va-----
8vb-----

4 *tr* *rit.* 3 *f*

7 *a tempo* (♩ = ♩.) 8va-----
3 3 2

10 (♩ = ♩.) *rit.* *a tempo* 8vb

13 *f* *ffz* v

Detailed description of the musical score: The score is for a piano and guitar. It begins with a *Moderato* tempo. The first system shows the piano part with a treble clef and a guitar part with a bass clef. The piano part has a melodic line with some grace notes, and the guitar part has a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 4 and includes a trill in the piano part, a ritardando, and a triplet. The third system starts at measure 7 and features a change in tempo to *a tempo*, with a tempo marking of (♩ = ♩.) and a guitar part with a tremolo. The fourth system starts at measure 10 and includes another ritardando and a return to *a tempo*. The fifth system starts at measure 13 and ends with a fortissimo (*ffz*) chord and a fermata.



CRHISTIAN ESTEBAN HIDALGO V.

Doctor en Educación con énfasis en Transdisciplinariedad y TIC. Reconocido por su trayectoria de más de 10 años en docencia universitaria y en colegios, investigación y gestión cultural. Actualmente, se desempeña como docente experto asociado en internacionalización y extensión en la Universidad INCCA de Colombia y docente de aula en propiedad en SED Duitama. Su formación incluye un Máster en Neuropsicología, así como estudios superiores en Interpretación del Jazz realizados en Barcelona. A lo largo de su carrera,

ha liderado proyectos de innovación pedagógica, como el proyecto nacional de interculturalidad “Mariposas Amarillas”. Como autor y editor, ha publicado trabajos sobre la transversalidad de la música y el enfoque sistémico nacional e internacionalmente.

Sobrecarga e Intensificación laboral en Docentes de Música: Autonomía y Gestión de Paz

Work Overload and Work Intensification in Music Teachers: Autonomy and Peacebuilding Responsibilities

Hidalgo Valbuena Crhistian Esteban

Doctor en Educación;

Universidad INCCA de Colombia Duitama –

Colombia; tel: 3204426333

<https://orcid.org/0000-0003-1219-6058>

Resumen

El objetivo de este estudio fue analizar el fenómeno de la sobrecarga e intensificación laboral en docentes de artística en el área de música del sector público colombiano, situándose en la tensión entre la autonomía profesional y la responsabilidad actual -de tipo simbólico-, de ser gestores de paz. Se adoptó un enfoque mixto - exploratorio con triangulación de métodos: encuesta nacional (n = 52), revisión normativa y autoetnografía del investigador. Los resultados muestran una correlación negativa significativa entre autonomía y sobrecarga (rho de Spearman = -0.333, $p < 0.05$), lo que sugiere una asociación entre mayores niveles de control institucional percibido y menor bienestar docente. La revisión documental revela la brecha entre el discurso estatal que promueve el arte como motor de paz y las condiciones laborales reales. La autoetnografía aporta la dimensión subjetiva de la coerción simbólica y el desgaste emocional. Se concluye que la intensificación laboral en música es estructural y requiere políticas de descarga horaria, reconocimiento simbólico y fortalecimiento de la autonomía profesional.

Palabras clave: educación artística, sobrecarga laboral, bienestar docente, política educativa, educación musical.

Abstract

This article examines workload and work intensification among public-sector music teachers in Colombia, focusing on the tension between professional autonomy and the symbolic responsibility of being peacebuilders. An exploratory mixed-method design was applied, integrating a national survey (n = 52), documentary analysis, and an autoethnographic reflection by the researcher. Results indicate a significant negative correlation between autonomy and workload (Spearman rho = -0.333, $p < 0.05$), showing how institutional control undermines teacher well-being. The documentary review highlights a gap between governmental discourse promoting art as a tool for peace and the real working conditions that extend responsibilities without compensation. The autoethnography reveals the subjective experience of symbolic coercion and emotional strain. Findings suggest that work intensification in music education is structural and demand policies promoting workload reduction, symbolic recognition, and strengthened professional autonomy.

Keywords: arts education; teacher workload; teacher well-being; educational policy; music education.

Introducción

La educación artística y cultural se ha convertido en la última década en uno de los pilares de la formación integral en Colombia, resalta a la música como el arte para la construcción de paz (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, 2024). En este contexto, el docente de música ha adquirido una relevancia creciente en el discurso institucional como agente de paz; sin embargo, persisten tensiones relacionadas con su reconocimiento profesional dentro de la comunidad educativa -sigue siendo el profe de la materia de relleno-. Esta investigación parte de esta nueva convergencia, alertando las consecuencias que ha traído en la sobrecarga laboral e intensificación del trabajo para el docente de música del sector público colombiano, quien frena su autonomía para convertirse en gestor de paz.

Desde la promulgación de la Ley 115 de 1994, el área artística se promulgó como obligatoria en el plan de estudios de los colegios (Congreso de la República de Colombia, 1994), en especial en las instituciones públicas que deben seguir rigurosamente estos lineamientos; no tanto los privados que tienen cierta libertad en la construcción de su currículo. Entrado este siglo, el Ministerio de Educación Nacional (MEN) ha reforzado el papel de la música desde guías técnicas donde se estipula su valor para fortalecimiento de la convivencia escolar y la promoción de paz, creando así la nueva educación artística y cultural para la paz y la convivencia (MEN, 2016, 2022). En este marco, la creación del Sistema Nacional de Formación y Educación Artística y Cultural para la Convivencia y la Paz (SINEFAC) mediante el Decreto 458 de 2024, ha reafirmado la función del arte en general y de la música como motor de cohesión y reconciliación.

En la praxis docente de los colegios públicos, esta visión se traduce en que el discente debe un rol adicional, diferente al que ostentan sus otros compañeros (como el docente de matemáticas, química, etc.), como la dirección de agrupaciones, la organización de actos culturales y la representación institucional en proyectos dentro y fuera de la institución (Pacaol, 2021). Estas funciones adicionales, o intensificación del trabajo, responde al ideal de un maestro mediador cultural y gestor de paz, pero que afecta a su bienestar, autonomía y percepción de reconocimiento profesional (Escribano, 2020; Fierro, 2013). En el marco internacional hay evidencia similar

sobre este fenómeno, donde se ha vuelto común la presión institucional asociada a políticas de rendición de cuentas o de carácter simbólico-cultural. Sanderson et al. (2019), en un estudio con docentes de música de Estados Unidos, encontraron que la mayoría trabaja más allá de su jornada oficial debido a actividades extracurriculares, y que adicionalmente son no remuneradas, lo que repercute directamente en su equilibrio de su vida familiar y social. Así mismo, Öztürk (2020) observó el síndrome de burnout en los docentes de música, debido a falta de reconocimiento sobre su labor y la falta de autonomía en su trabajo. Los investigadores Beirnes y Randles (2023), etnográficamente, documentaron la intensificación laboral que se experimenta como una tensión entre: vocación, compromiso ético y sobrecarga estructural. Además, concluyeron que en estos trabajos el sentido de trabajo bien hecho suele ser a costa del bienestar personal y familiar. Lo anterior apoyado también en estudios sistemáticos como el de Creagh et al. (2023), donde acuñan el término de *time poverty*, entendido críticamente como fenómeno común en la intensificación laboral contemporánea, marcada por la expansión de responsabilidades invisibles y la dilución de la frontera entre la vida laboral y personal.

En Colombia, esta discusión adquiere rasgos distintivos debido a que el discurso político-educativo ha empezado a asociar el arte con la paz escolar. Si bien esta orientación representa un avance en el reconocimiento institucional del arte, también implica nuevos desafíos en términos de condiciones laborales. Sin embargo, aunque legítimo y necesario, se ha trasladado al docente musical un conjunto de tareas que exceden lo pedagógico, lo que puede generar desequilibrios en sus condiciones laborales. Así pues, el maestro de música se convierte en un agente cultural polivalente, pero también en un trabajador intensificado, cuya autonomía se ve limitada por las exigencias normativas derivadas del mismo marco normativo que lo enaltece como gestor de paz (MEN, 2016, 2022; Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, 2024; UNESCO, 2006; Morin, 1999). Este artículo se acerca a esa paradoja con cuidado, pero haciendo frente a una problemática con experiencias empíricas casi nulas en el país. Ante la escasez de estudios empíricos en el contexto nacional, se establece como objetivo principal: analizar la percepción de carga laboral y autonomía en docentes de música del sector público colombiano, así como el impacto de dichas condiciones en su bienestar personal y profesional.

Para esa tarea se planteó un método mixto de triangulación de la información, con una encuesta nacional, una revisión documental del marco legal vigente y una reflexión auto etnográfica del investigador como docente de artística en un colegio público. Se pretende aportar evidencia empírica y experiencial sobre las tensiones entre la política educativa, la práctica escolar y la experiencia subjetiva del profesorado de música.

1. Sobrecarga e Intensificación Laboral

El fenómeno de la intensificación laboral ha sido ampliamente documentado en la investigación educativa contemporánea como una de las principales causas de desgaste profesional y pérdida de bienestar entre los docentes. Se define como la acumulación progresiva de tareas que no están reconocidas formalmente dentro del tiempo de la jornada laboral convencional (Ballet & Kelchtermans, 2009). Ergo, este fenómeno laboral conlleva que el docente trabaje más tiempo y con ello se aumente también la presión de todos los actores relacionados, y, como consecuencia transversal, se observe una reducción en la autonomía profesional (Beck, 2017).

Escribano (2020), con su perspectiva sociológica, plantea que la intensificación es una manifestación del modelo de productividad pero dentro del ámbito educativo, fortalecido por la vigilancia de demandas externas que diluyen los límites entre la vida laboral y personal. En relación, Fierro (2013), añade que este fenómeno no solo implica una sobrecarga cuantitativa, sino también cualitativa, pues exige al docente responder a expectativas de la sociedad que exceden su función pedagógica. Tal como ocurre en el docente de música y arte, quien asume simbólicamente la responsabilidad de apoyar agrupaciones, bandas, exposiciones y diversas muestras artísticas. Dentro de ese marco, Beck (2017) describe cómo los docentes de áreas artísticas y creativas experimentan una exposición de carácter doble:

- Carga administrativa y evaluativa propia del sistema educativo.
- Presión por sostener la vitalidad cultural e institucional de las escuelas.

Esta dualidad se refleja en la figura del docente de música, quien simultáneamente es educador y gestor cultural, un representante simbólico del proyecto educativo institucional. Concretamente, Ballet y Kelchtermans (2009) distinguen una

dicotomía, primero el concepto de carga laboral como el que refiere a la cantidad de horas y el número de tareas; segundo el de intensificación en referencia al aumento de la densidad del trabajo donde simultáneamente aumenta la exigencia emocional y disminuye la autonomía profesional. Más recientemente, Creagh et al. (2023), en una revisión sistemática de 40 investigaciones, introducen el concepto de pobreza de tiempo docente (time poverty) como una categoría analítica que sintetiza las consecuencias de la intensificación: la imposibilidad de disponer de tiempo suficiente para el descanso, la planificación creativa o la vida familiar. Este enfoque permite ampliar la comprensión del fenómeno más allá de los indicadores laborales tradicionales y resalta la necesidad de analizar la intensificación como un problema estructural y sistémico.

El docente de música como gestor de paz

Las orientaciones curriculares para la educación artística del MEN (2016, 2022) conciben esta clase como un espacio creativo que es útil también para fomentar las competencias ciudadanas y socioemocionales donde la sensibilidad aflora en los estudiantes, abriendo posibilidades de reconciliación en jóvenes afectados por contextos históricos de desigualdad y conflicto. Todo toma un énfasis cuando el Decreto 458 de 2024 crea el Sistema Nacional de Formación y Educación Artística y Cultural para la Convivencia y la Paz (SINEFAC) que sitúa explícitamente al docente de música como mediador cultural y agente de paz (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, 2024).

Este nuevo marco legal ha sido influenciado por modelos de España y Australia que promueven la educación artística como un modo de acercarse a la diversidad y la paz donde también se ha visto que los docentes terminan asumiendo un rol simbólico adicional con consecuencias emocionales y laborales severas (Cabedo-Mas et al., 2017). En algunos contextos, esta idealización del discurso de educación artística para la paz puede traducirse en una expectativa moral que recae principalmente sobre el docente como ejecutor.

Por su lado, la UNESCO (2006) previó esta problemática y advirtió oportunamente en la Hoja de Ruta para la Educación Artística, documento que subraya la necesidad imperativa de especificar, dentro de las políticas educativas, que la institución debe contemplar los recursos y con-

diciones laborales adecuadas para que los docentes puedan cumplir su misión cultural de forma equitativa, en correspondencia con las funciones de otros docentes. Esta complejidad del objeto de estudio tiene que ver con los vínculos que genera la música con otras áreas del conocimiento, llegando a esos saberes inter y transdisciplinarios tan codiciados por “la educación del futuro” de Morin (1999), por ello que se conciben estas fusiones como un laboratorio educativo de complejidad, efectivo siempre y cuando el docente disponga de condiciones de seguridad y salud en el trabajo que no le permitan caer en la intensificación laboral y por ende, en el desgaste.

Se puede observar que programas como Sonidos para la Construcción de Paz del Ministerio de Cultura, están centrados en la formación musical, por lo que crea cierta ambigüedad y otorga responsabilidad subyacente al Ministerio de Educación. Este programa busca transformar territorios y comunidades a través del arte y la música, especialmente en aquellos alejados del control del Estado y que históricamente han sido afectadas por el conflicto armado (Batuta, 2024). Estos programas se fundamentan como un apoyo a la educación no formal, recibiendo recursos del Estado para su funcionamiento, pero estos se solapan con las responsabilidades del docente de música dentro de la institución, y de los docentes de las casas de la cultura en los municipios, creando roces entre la inversión pública y, por ejemplo, quien realmente debe tomar la responsabilidad de liderar las agrupaciones musicales. Sierra (2018) constató el poder de la música para construcción de paz así como esta tensión entre los diferentes actores públicos, privados y comunitarios, donde ratifica la fragilidad del administrativa en asignar un rol específico a cada actor por lo que genera una lucha de poder por hacerse con los recursos públicos. Este conflicto que emerge desvirtúa la cohesión social que supuestamente la música promete, donde la actividad musical de los municipios requiere de claridad y organización, que el estado no brinda, en cambio, dinámicas poco transparentes en la asignación de recursos públicos pueden profundizar la ambigüedad en la distribución de responsabilidades.

2. Metodología

El estudio adopta un enfoque mixto (cuantitativo y cualitativo) mediante una estrategia de triangulación de la información, con el fin de fortalecer la validez de los hallazgos y ofrecer una interpretación integral del fenómeno. (Ballet &

Kelchtermans, 2009; Beck, 2017; Creagh et al., 2023). Para ello dividen los componentes de la investigación de la siguiente manera:

1. Componente cuantitativo: Análisis de percepciones sobre sobrecarga laboral, autonomía y reconocimiento institucional en docentes de música del sistema público colombiano, a través de una encuesta estructurada.
2. El componente cualitativo primario: Revisión normativa del marco legal y pedagógico de la educación artística en Colombia (Ley 115 de 1994; MEN, 2016, 2022; Ministerio de Cultura, 2024).
3. Componente cualitativo secundario: Ejercicio autoetnográfico reflexivo del investigador, fundamentado en su experiencia como docente de artística en un colegio público en un territorio azotado por la violencia durante el 2024 - 2025. La integración de estas tres fuentes (encuesta, normativa y experiencia) permitió triangular la información desde las dimensiones empírica, estructural y vivencial, en congruencia con la lógica de análisis reflexivo propuesta por Beck (2017) y Cabedo-Mas et al. (2017).

Diseño metodológico

La población objeto del estudio estuvo conformada por docentes de música vinculados al sistema educativo público colombiano bajo los Decretos 2277 de 1979 y 1278 de 2002. La muestra estuvo compuesta por 52 participantes que respondieron voluntariamente un formulario digital distribuido en redes académicas y grupos docentes. Dado el carácter no probabilístico del muestreo, los resultados deben interpretarse como tendencias exploratorias dentro de la muestra y no como generalizaciones estadísticas a toda la población docente del país, aunque se garantizó representación de distintos niveles educativos (básica, media y superior) y diversas regiones del país. Este criterio permitió observar tendencias generales sobre la percepción de carga laboral y autonomía en el ejercicio docente en música.

Instrumentos de investigación

Para la encuesta estructurada se diseñó un instrumento que constó de 12 ítems distribuidos en cuatro bloques temáticos:

- Datos personales y profesionales.
- Percepción de carga laboral.

- Autonomía profesional.
- Bienestar y reconocimiento institucional.

La mayoría de las preguntas fueron cerradas, con escalas tipo Likert de cinco puntos. El cuestionario fue validado mediante revisión de tres expertos docentes de educación artística, quienes verificaron la claridad y pertinencia de los ítems. Se procuró asegurar la confiabilidad del constructo 'percepción de carga laboral', dado que la mayoría de los ítems se orientaban a esta dimensión y es el objeto de estudio particular de la investigación, por lo que se calculó el coeficiente Alpha de Cronbach sobre los 6 ítems que componen esta dimensión. El análisis reveló una consistencia interna aceptable ($\alpha = 0.748$).

Ahora bien, para la revisión normativa se examinaron las principales disposiciones que regulan la educación artística en Colombia: La Ley 115 de 1994, las orientaciones curriculares de Educación Artística del MEN (2016, 2022), y el Decreto 458 de 2024, que crea el Sistema Nacional de Formación y Educación Artística y Cultural para la Convivencia y la Paz (SINEFAC). Para este ejercicio el análisis documental se realizó siguiendo el procedimiento descrito por Cabedo-Mas et al. (2017):

- Selección del corpus normativo.

- Extracción sistemática de categorías analíticas (rol docente, autonomía, responsabilidad, bienestar).
- Comparación entre discursos y prácticas.

Finalmente para la autoetnografía reflexiva se basó en los registros personales, diarios, comunicaciones institucionales y documentos legales compilados. Esta dimensión permite analizar la experiencia directa del investigador frente a la intensificación laboral y conflictos institucionales relacionados con la delimitación de funciones, manteniendo el anonimato de las personas e instituciones involucradas. Este proceso, siguió las fases metodológicas propuestas por Beck (2017):

- Descripción narrativa del contexto y hechos significativos.
- Codificación temática de la experiencia (sobrecarga, coerción simbólica, impacto emocional).
- Reflexión crítica articulada con la evidencia normativa y los datos empíricos.

Proceso analítico

Para esta fase metodológica el análisis se desarrolló en tres niveles complementarios de acuerdo con la tabla 1:

Tabla 1
Niveles Analíticos

Niveles	Método	Procesamiento de datos
Estadístico-descriptivo e inferencial	Encuesta (cuantitativo)	Los datos fueron procesados con Python. Se calcularon frecuencias, porcentajes, medidas de tendencia central y dispersión. Para identificar relaciones entre variables ordinales, se aplicó la correlación de Spearman (ρ), lo que permitió establecer la dirección e intensidad de las asociaciones significativas ($p < 0.05$).
Comparativo - normativo	Análisis documental (cualitativo)	Se contrastaron los hallazgos con las disposiciones legales vigentes, evidenciando las brechas entre el discurso normativo del arte como motor de paz y las condiciones reales de los docentes. La integración de estos tres niveles se realizó mediante una matriz de triangulación temática (Creagh et al., 2023), con ejes analíticos de sobrecarga laboral, autonomía profesional y bienestar docente.
Reflexivo Subjetivo	Autoetnográfico (cualitativo)	Se empleó una codificación abierta de fragmentos narrativos y documentos de respaldo, agrupando categorías emergentes relacionadas con la intensificación laboral, la coerción institucional y el impacto emocional. Este proceso permitió contextualizar los resultados cuantitativos desde la vivencia docente y comprender la dimensión subjetiva del fenómeno (Ballet & Kelchtermans, 2009).

Nota: Elaboración propia

Consideraciones éticas

Este estudio se realizó conforme a principios éticos de la investigación en educación (UNESCO, 2006), teniendo en cuenta que la participación en la encuesta fue anónima y voluntaria. De igual forma, en la revisión normativa, se respetó la propiedad intelectual de las fuentes. Por último, en la autoetnografía, se mantuvo la confidencialidad institucional y el anonimato personal, omitiendo nombres y datos sensibles.

El proceso autoetnográfico se realizó con acompañamiento profesional en salud mental, con el fin de resguardar el bienestar del investigador durante el proceso reflexivo. En efecto, hay que tener en cuenta que el objetivo de la autoetnografía no fue la denuncia individual, sino la comprensión estructural y académica del fenómeno de intensificación laboral en docentes de música del sector público.

Resultados

La muestra final estuvo compuesta por 52 docentes de música del sistema educativo público colombiano, provenientes de distintos niveles educativos (básica, media y superior) y con diversos años de experiencia profesional. En primera instancia los resultados sociodemográficos reflejan una amplia representación de docentes bajo el Decreto 1278 de 2002, y una menor proporción bajo el régimen 2277 de 1979. La mayoría de los participantes cuenta con formación universitaria o de posgrado, y su experiencia docente oscila entre 5 y 20 años. Estos datos sugieren una población con alta cualificación profesional y una trayectoria consolidada, lo que refuerza la validez de las percepciones reportadas sobre carga laboral y autonomía.

Por medio de la herramienta Python se efectuó un análisis descriptivo tal como se muestra en la tabla 2:

Tabla 2
Estadísticas descriptivas

Categorías evaluadas	Frecuencia (n)	Porcentaje (%)	Descripción
Horas adicionales	30	56%	Docentes que reportan trabajar entre 4 y más de 6 horas adicionales semanales en actividades artísticas extracurriculares.
Percepción comparativa	47	90%	Docentes que consideran que trabajan más horas totales que colegas de otras áreas.
Exigencia Institucional	49	94%	Docentes que indican que frecuentemente se les exige participar en actos culturales o representaciones institucionales.
Impacto en el bienestar	44	84%	Docentes que afirman que la sobrecarga afecta negativamente su bienestar personal, familiar o social.

Nota: Elaboración propia

En conjunto, estos datos evidencian una tendencia consistente de sobrecarga laboral dentro de la muestra analizada que se extiende más allá del horario contractual, coincidiendo con la definición de intensificación del trabajo docente propuesta por Ballet y Kelchtermans (2009).

Para examinar la relación entre variables ordinales, se aplicó la correlación de Spearman (ρ) -dado que las variables analizadas eran de naturaleza ordinal, la correlación de Spearman fue

seleccionada por su adecuación para este tipo de datos-. A continuación, en la Tabla 3, se reportan los coeficientes con significancia estadística ($p < 0.05$):

Tabla 3
Correlaciones significativas entre variables

Relación entre variables	p (Spearman)	p valor	Interpretación
Horas artísticas adicionales - percepción de trabajar más horas	0,665	0,000	Relación positiva moderada, más horas adicionales se asocian con mayor percepción de sobrecarga.
Percepción de trabajar más horas - Afectación del bienestar	0,554	0,000	A mayor percepción de sobrecarga, mayor impacto negativo en el bienestar.
Afectación del bienestar	-0,333	0,018	Relación negativa: menor autonomía se vincula con mayor deterioro del bienestar.
Afectación reconocimiento en paz y convivencia	-0,416	0,003	Menor reconocimiento institucional agrava el impacto en el bienestar.
Años de experiencia - Reconocimiento en paz y convivencia	0,351	0,013	Docentes con más experiencia perciben mayor reconocimiento simbólico.

Nota: Todas las correlaciones son significativas a $p < 0.05$ (bilateral). Elaboración propia

Los resultados evidencian asociaciones consistentes entre las variables analizadas. En primer lugar, se observa que menores niveles de autonomía se asocian con mayores percepciones de sobrecarga laboral. Segundo, y en contraste, la experiencia y la capacidad de autogestión actúan como factores protectores del bienestar docente. En congruencia, estos hallazgos concuerdan con Creagh et al. (2023), quienes señalan que la pobreza de tiempo docente y la erosión de la autonomía son predictores directos del malestar y la despersonalización profesional.

En cuanto a la revisión del marco legal (Ley 115 de 1994; MEN, 2016, 2022; Decreto 458 de 2024)

mostró un discurso normativo de alta expectativa en contraste con limitadas disposiciones explícitas sobre compensación laboral. Aunque las políticas reconocen al docente de artística como mediador cultural y agente de paz, no establecen mecanismos concretos de reconocimiento laboral, descarga horaria ni bienestar emocional. Tal como advierten Cabedo-Mas et al. (2017) y la UNESCO (2006), esta brecha entre el ideal pedagógico y las condiciones reales transforma el arte en un mandato ético sin soporte estructural, lo que alimenta la sobrecarga y la pérdida de autonomía. A continuación se esquematiza el proceso de sistematización de la información:

Tabla 4
Sistematización de la Revisión documental

Eje Analítico	Discurso Normativo	Brecha Operativa Evidenciada	Implicación para el Docente de Música
1. Sobrecarga Laboral	El Decreto 458 de 2024 (SINEFAC) y el MEN (2016, 2022) impulsan el arte como motor de paz, convivencia y formación integral. La Ley 115/94 establece la Educación Artística como área fundamental.	La exigencia de ser "motor de paz" y gestor cultural del PEI se traduce en funciones extra-curriculares obligatorias (ensayos, actos cívicos, proyectos de paz) sin descarga académica ni reconocimiento de tiempo adicional.	Doble Carga Funcional: Debe cumplir la asignación formal de horas y, simultáneamente, sostener la agenda cultural de la institución, llevando a agotamiento profesional.

Eje Analítico	Discurso Normativo	Brecha Operativa Evidenciada	Implicación para el Docente de Música
2. Autonomía Profesional	<i>La Ley 115/94 garantiza la autonomía institucional para organizar el Plan de Estudios. El D. 458/2024 busca darle al arte una "posición de importancia equiparable" y promueve la integración de saberes locales.</i>	<i>La presión por resultados en áreas instrumentales (Lenguaje, Matemáticas, Ciencias) subordina la autonomía curricular de Artística. Su espacio es a menudo usado para tareas de otras asignaturas o su carga horaria es la primera en ser reducida.</i>	<i>Desvalorización del Saber Específico: La especialidad musical/artística se percibe como "área de relleno". Esto limita la profundidad pedagógica y la capacidad del docente para innovar y contextualizar su currículo.</i>
3. Bienestar Docente	<i>El MEN (2022) se centra en la dignificación profesional y el fortalecimiento de capacidades. La norma prevé un régimen prestacional (FOMAG).</i>	<i>El foco está en lo prestacional, pero se ignora la precariedad material. La mayoría de las instituciones carece de infraestructura especializada (aulas insonorizadas) o dotación adecuada (instrumentos funcionales).</i>	<i>Desmotivación e Ineficiencia: La falta de herramientas y espacios adecuados, sumada a la sobrecarga, genera estrés laboral y frustración al impedirle al docente ejecutar metodologías de calidad, afectando su bienestar y la calidad educativa.</i>

Nota: Elaboración propia

Ahora, en cuanto el análisis autoetnográfico del investigador, sustentado en el archivo Hechos y pruebas a junio 2025, permitió identificar tres categorías narrativas:

1. Sobrecarga institucional no reconocida: participación obligatoria en ensayos, montajes y actos públicos fuera de la jornada oficial, sin compensación ni apoyo logístico.
2. Coerción simbólica y pérdida de autonomía: presión implícita para asumir tareas bajo el argumento del compromiso con la cultura y la paz escolar, lo que genera auto culpabilización y desgaste emocional.
3. Impacto emocional y escalamiento formal del conflicto a instancias administrativas: el proceso de defensa legal de la autonomía docente se convierte en un indicador extremo de la intensificación y vulnerabilidad institucional.

Estas experiencias reflejan que la intensificación laboral no solo es un fenómeno cuantificable, sino también vivencial y estructural, en línea con Beck (2017), quien describe cómo el profesora-

do artístico experimenta la doble tensión entre la vocación creativa y la precarización administrativa.

Integración de la triangulación

La triangulación de fuentes permite extraer tres ejes interconectados. Primero, la sobrecarga laboral de los docentes de música es un fenómeno sistémico derivado de la expansión de responsabilidades culturales y simbólicas sin acompañamiento institucional. Segundo, la autonomía profesional y el reconocimiento simbólico funcionan como variables mediadoras, es decir, su fortalecimiento reduce el impacto negativo de la sobrecarga sobre el bienestar. Tercero, persiste una contradicción estructural entre la retórica de la educación artística como eje de paz y las condiciones materiales de su implementación, lo que pone en riesgo la sostenibilidad del proyecto cultural educativo.

A su vez, se pueden observar integraciones dicotómicas relevantes para la explicación del fenómeno de la sobrecarga laboral como se expresa en la tabla 5:

Tabla 5
Triangulación de los resultados

Triangulación / Integración	Hallazgos
Cuantitativo - Cualitativo	La correlación entre autonomía y bienestar ($\rho = -0.33$) se refleja en la coerción simbólica vivida por docentes: la presión institucional por asumir tareas extra-curriculares sin autonomía, genera desgaste emocional.
Empírico Normativa	El 94 % de docentes reporta exigencias extracurriculares sin compensación. El Decreto 458/2024 no prevé mecanismos de descarga horaria, revelando una brecha entre discurso político y práctica escolar.
Integración Teórica	La intensificación laboral actúa en dos niveles: (1) expansión de la carga de trabajo, y (2) erosión de la autonomía profesional. El reconocimiento simbólico funciona como factor amortiguador del malestar.

Nota: Elaboración propia

Discusión

Los resultados sugieren la presencia de procesos de intensificación laboral en el sistema público colombiano. El hallazgo que refleja que más del 90 % de los participantes percibe trabajar más horas que sus colegas de otras áreas, junto con las correlaciones positivas entre horas adicionales y afectación del bienestar, refleja lo que Ballet y Kelchtermans (2009) describen como una erosión progresiva del tiempo profesional en contextos de alta demanda simbólica.

Paralelamente, esta sobrecarga sostiene un modelo institucional que, aunque reconoce el valor del arte como herramienta de paz, externaliza las exigencias culturales sobre los docentes, sin ofrecer mecanismos de apoyo o compensación. A esto Beck (2017) denomina como doble exposición profesional: el educador artístico asume simultáneamente la carga emocional del acto pedagógico y la responsabilidad institucional de sostener la identidad cultural de la escuela.

La correlación negativa entre autonomía en las horas complementarias y afectación del bienestar refuerza esta interpretación: cuanto menor es la capacidad del docente para decidir sobre su tiempo, mayor es el deterioro emocional. En la práctica, la autonomía profesional se ve restringida por la lógica del cumplimiento institucional y la cultura de la disponibilidad permanente, coincidiendo con los análisis de Escribano (2020) sobre la intensificación como control invisible del trabajo docente. Desde la autoetnografía, esta tensión se expresa en experiencias de coerción simbólica, donde el compromiso con la comunidad artística se transforma en una obligación tácita. Ahora bien, la necesidad de recurrir a

la defensa legal de la autonomía docente ilustra un caso extremo de resistencia institucional, lo que permite interpretar la intensificación como un fenómeno con implicaciones institucionales y organizacionales.

La asociación significativa entre afectación del bienestar y reconocimiento institucional en paz y convivencia ($\rho = -0.416$, $p = 0.003$) sugiere que el reconocimiento simbólico actúa como un amortiguador del malestar. Porque, cuando la labor del docente de música es percibida como valorada institucionalmente, la afectación del bienestar tiende a ser menor dentro de la muestra. Esta relación coincide con los hallazgos de Creagh et al. (2023), quienes identifican que la pobreza de tiempo docente se agrava en contextos donde el esfuerzo laboral carece de validación social o institucional.

En el caso colombiano, la falta de reconocimiento no solo es material (falta de remuneración o descarga horaria), sino también discursiva: el docente es exaltado como “gestor de paz”, pero, en la práctica, sus condiciones laborales contradicen ese ideal. Fierro (2013) sostiene que la sobrecarga cualitativa tiene un costo mayor que la cuantitativa. Los resultados autoetnográficos corroboran esta idea: el desgaste no proviene únicamente del tiempo invertido, sino del conflicto moral entre lo que se espera ser y lo que institucionalmente se permite hacer.

Los resultados sugieren, desde una perspectiva teórica, un posible efecto mediador entre la carga laboral, la autonomía y el bienestar. Esto aporta una contribución teórica relevante, ya que indica

que las intervenciones dirigidas únicamente a reducir la carga horaria, podrían ser insuficientes si no se acompañan de estrategias orientadas a fortalecer la autonomía profesional y el reconocimiento institucional. En consecuencia, se plantea un cambio de paradigma en la gestión del bienestar docente, que pasa de enfoques centrados en la resiliencia individual hacia transformaciones estructurales de las condiciones laborales.

La revisión normativa revela una política cultural que, aunque bienintencionada, sigue reproduciendo tensiones internas entre el discurso pedagógico y las condiciones reales del trabajo. En ese sentido reluce el Decreto 458 (SINEFAC) que concibe al docente de artística como mediador de convivencia y agente de transformación social, pero no plantea estrategias concretas de apoyo psicosocial. Este vacío normativo coincide con las advertencias de Cabedo-Mas, Nethsinghe y Forrest (2017), quienes demostraron que las políticas de educación artística para la paz, tienden a delegar en el profesorado la responsabilidad del cambio social sin dotarlo de los recursos necesarios.

Este estudio presenta limitaciones asociadas al tamaño y tipo de muestra, al diseño transversal y a la naturaleza situada de la autoetnografía, por lo que los resultados deben interpretarse como tendencias exploratorias y no como generalizaciones representativas del sistema educativo colombiano.

Conclusiones

El presente artículo de investigación permite concluir que la sobrecarga laboral y la intensificación del trabajo docente en el área de música se configuran como fenómenos recurrentes dentro de la muestra analizada y coherentes con tendencias documentadas en la literatura internacional. A partir de la triangulación entre evidencia empírica (encuesta), normativa (revisión legal) y experiencial (autoetnografía reflexiva), se identificó que el discurso institucional que exalta al docente de artística como mediador cultural y gestor de paz convive con una realidad laboral marcada por la extensión de la jornada, la pérdida de autonomía y la insuficiencia de reconocimiento profesional.

Los resultados muestran que más del 80 % de los participantes perciben afectaciones en su bienestar derivadas de las horas adicionales y las

exigencias institucionales. Las correlaciones de Spearman confirmaron relaciones significativas entre la sobrecarga, la autonomía y el reconocimiento simbólico, lo cual indica que la autonomía profesional y el reconocimiento social actúan como variables protectoras frente al desgaste emocional.

En el plano autoetnográfico, la experiencia del investigador refleja que la intensificación no es únicamente una acumulación de tareas, sino formas de presión simbólica normalizadas dentro de la cultura organizacional, en la que el compromiso ético y cultural del docente se convierte en un mecanismo de presión y autoexigencia. A su vez, la perspectiva normativa, esta contradicción se amplifica por la ausencia de políticas específicas que compensen o regulen la carga adicional derivada de los proyectos artísticos escolares.

En síntesis, la figura del docente de música en Colombia encarna una paradoja contemporánea: es portador de la misión cultural y de paz del Estado, pero su bienestar y autonomía no son resguardados con la misma prioridad. Resolver esta tensión es esencial para avanzar hacia un modelo educativo coherente con los ideales de dignidad, creatividad y equilibrio humano que la educación artística pretende promover.

Este proceso investigativo termina con una serie de recomendaciones a los actores relacionados enfocadas en la prevención de la sobrecarga laboral y la intensificación laboral:

1. Para las instituciones educativas:

- Implementar planes institucionales de gestión del tiempo docente.
- Crear comités de bienestar artístico-docente.
- Incorporar protocolos de autonomía pedagógica.

2. Para las secretarías de educación y el MEN:

- Establecer mecanismos de descarga horaria para docentes encargados de bandas, coros, grupos de danza o proyectos artísticos institucionales, especialmente en la jornada única.
- Integrar en los lineamientos del MEN (2026 en adelante) un componente de salud mental docente, con atención especial a áreas artísticas.
- Incluir en las evaluaciones de desempeño indicadores de reconocimiento cultural y comunitario.

rio.

3. Para el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes:

- Coordinar de manera técnica con el Ministerio de Educación para que programas como Sonidos para la Construcción de Paz no se solapen con las funciones de los docentes de planta, evitando duplicidad de esfuerzos o conflictos de poder por recursos públicos.
- Establecer una mesa técnica que defina los roles específicos entre el apoyo de educación no formal (talleristas externos) y el docente de artística institucional, garantizando que el docente oficial sea el líder pedagógico y no un gestor logístico adicional de programas nacionales.
- Promover incentivos y convocatorias de estímulos que reconozcan la labor de los docentes de música en territorios de conflicto, validando su rol como “gestores de paz” más allá del discurso simbólico.

Para futuras investigaciones se pretende profundizar en estudios mixtos con mayor tamaño muestral y análisis multivariado, para modelar las relaciones entre intensificación, autonomía y bienestar. De igual forma, sería ideal ampliar la autoetnografía hacia investigaciones colaborativas con otros docentes de artística. Finalmente, sería pertinente evaluar el impacto de políticas de descarga horaria y reconocimiento simbólico una vez implementadas, con metodologías de seguimiento longitudinal.

En ese sentido este artículo reconoce sus limitaciones como el tamaño muestral ($n = 52$). De igual manera la autoetnografía, aunque rigurosa y documentada, se basa en una experiencia individual que debe interpretarse como representativa de un fenómeno colectivo, no como denuncia particular. El estudio no incluyó análisis de diferencias regionales ni seguimiento temporal, lo cual podría ampliarse en futuras investigaciones. Como reflexión final, la educación artística en música no puede ser el terreno donde la vocación sustituya los derechos laborales, el arte es una vía para la paz, la primera paz debe comenzar en el aula, garantizando a los docentes las condiciones para crear, acompañar y educar sin desgaste ni coerción.

Referencias

- Ballet, K., & Kelchtermans, G. (2009). *Struggling with workload: Primary teachers' experience of intensification*. *Teaching and Teacher Education*, 25(8), 1150–1157. <https://doi.org/10.1016/j.tate.2009.02.012>
- Beck, J. L. (2017). *The weight of a heavy hour: Understanding teacher experiences of work intensification*. *McGill Journal of Education*, 52(3), 617–636. <https://doi.org/10.7202/1050906ar>
- Beirnes, S., & Randles, C. (2023). *A music teacher's blended teaching and learning experience during COVID-19: Autoethnography of resilience*. *International Journal of Music Education*, 41(1), 69–83. <https://doi.org/10.1177/02557614221091829>
- Cabedo-Mas, A., Nethsinghe, R., & Forrest, D. (2017). *The role of the arts in education for peacebuilding, diversity and intercultural understanding: A comparative study of educational policies in Australia and Spain*. *International Journal of Education & the Arts*, 18(11). <http://www.ijea.org/v18n11/>
- Congreso de la República de Colombia. (1994). *Ley 115 de 1994. Ley General de Educación*. Diario Oficial No. 41.214. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=292>
- Creagh, S., Thompson, G., Mockler, N., Stacey, M., & Hogan, A. (2023). *Workload, work intensification and time poverty for teachers and school leaders: A systematic research synthesis*. *Educational Review*. <https://doi.org/10.1080/00131911.2023.2196607>
- Escribano, A. (2020). *La intensificación del trabajo docente: Un análisis desde la sociología del trabajo*. *Revista de Sociología de la Educación (RASE)*, 13(1), 23–40. <https://doi.org/10.7203/RASE.13.1.16168>
- Fierro, C. (2013). *El trabajo docente y sus condiciones: Desafíos para la formación y el desarrollo profesional*. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 18(57), 1081–1106.
- Ministerio de Cultura. (2024). *Decreto 458 de 2024: Por el cual se crea el Sistema Nacional de Formación y Educación Artística y Cultural para la Convivencia y la Paz (SINEFAC)*. *Diario Oficial de Colombia*.
- Ministerio de Educación Nacional. (2016). *Lineamientos curriculares para el bachillerato general unificado: Asignatura de educación artística*. MEN.
- Ministerio de Educación Nacional. (2022). *Lineamientos curriculares del área de educación artística y cultural*. MEN.
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO.
- Öztürk, Ö. (2020). *Music teacher burnout: A discussion in terms of professional status and occupational identity*. *International Journal of Progressive Education*, 16(5), 379–398. <https://doi.org/10.29329/ijpe.2020.277.23>
- Pacaol, N. (2021). *Teacher's workload intensification: A qualitative case study of its implications on teaching quality*. *International Online Journal of Education and Teaching (IOJET)*, 8(1), 43–60. <https://iojet.org/index.php/IOJET/article/view/1012>

Sanderson, D. N., Buzza, T. D., Jannings, C. S., Kim, K., Maure, B. D., & Soderberg-Chase, J. (2019). A survey of music teachers' working conditions. *Research & Issues in Music Education*, 15(1), Article 8. <https://commons.lib.jmu.edu/rime/vol15/iss1/8>

Sierra-López, S. M. (2018). *Músicas locales, construcción de paz y post-conflicto: El caso de Libertad (Sucre)*. *Revista de Estudios Colombianos*, 52, 43–64.

UNESCO. (2006). *Road map for arts education: The world conference on arts education — Building creative capacities for the 21st century (Lisbon, 6–9 March 2006)*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384200>





ORLANDO MORILLO SANTACRUZ

Es artista plástico, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, experto en Artes Plásticas del Instituto de Artes Plásticas Universidad de Nariño y Maestro en Artes Plásticas de la misma Universidad. Tiene estudios de Grabado en la Universidad Nacional Autónoma de México y es Doctor en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. El maestro Orlando Morillo es un destacado investigador y cuenta con publicaciones entre las que se destacan las siguientes: Eclecticismo y Revisionismo Histórico en el Arte Contemporáneo, Barcelona, España, 2008; La Es-

tética del Carnaval, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2016; La Historia Crítica del Arte en Nariño, Universidad de Nariño, 2021; Neobarroco e Interculturalidad en el Arte Contemporáneo Latinoamericano, Ed. Cenejus, Centro de Estudios Jurídicos y Sociales Mispát, A.C., Aguas Calientes, México, 2022. Ha realizado exposiciones de arte a nivel nacional e internacional y participado como ponente en diferentes seminarios en el país y el exterior. Además, es miembro de número de la Academia de Historia de Nariño.

Arqueologías Estéticas: Lo Primitivo y lo Contemporáneo

Aesthetic Archaeologies: The Primitive and the Contemporary

Orlando Morillo Santacruz

Universidad de Nariño

Programa de Artes Visuales

Facultad de Artes

orlinsur@gmail.com

Resumen

Al percibir el estruendoso desplome del proyecto occidental frente a la crisis irreversible de la ciencia y la ideología del progreso, se hace indispensable plantear una visión crítica, que permita el desarrollo de la humanidad en el contexto de la vida social y cultural, orientada a la creación de alternativas que descentren el logocentrismo del mundo y generen la discontinuidad del tiempo homogéneo. Generar, de esta manera, un giro a los orígenes milenarios que oriente el valor de una existencia arqueológica del saber, el acceso a una visión simbólica, etnológica y arqueológica de la cultura, destinada a la validez de una selección metódica de imágenes, lenguajes y sonidos que, al articularlos en el presente, a manera de revival y fundamento teórico-crítico, engendre la solución de las problemáticas que padece el mundo contemporáneo.

Palabras Clave: Logocentrismo, revival, metarrelato, arqueología, progreso.

Abstract

Upon witnessing the resounding collapse of the Western project, the irreversible crisis that science and the ideology of progress have reached, it becomes essential to propose a critical vision that allows for the development of humanity within the context of social and cultural life. This vision should be oriented towards creating alternatives that decenter the world's logocentrism and generate discontinuity in homogeneous time. In this way, we can generate a return to ancient origins that orients the value of an archaeological existence of knowledge, access to a symbolic, ethnological, and archaeological vision of culture. This is aimed at validating a methodical selection of images, languages, and sounds, which, when articulated in the present as a revival and a theoretical-critical foundation, will give rise to solutions for the problems plaguing the contemporary world.

Key words: Logocentrism, revival, metanarrative, archaeology, progress.

Después de la caída de los grandes metarrelatos modernos se percibe la muerte de la linealidad histórica y la crisis irreversible a la que ha llegado la ciencia, factores que ponen en evidencia el desplome y fractura de los presupuestos que validan el progreso y el avance civilizatorio racionalista de la humanidad. Se constituyen en principios técnico-instrumentales orientados exclusivamente al desarrollo material del mundo, que han llegado al extremo del desencanto y la incredulidad. Postulados que, por sus errores, excesos, desvíos y aporías, terminaron arruinando la vida, violentando el ecosistema y minimizando lo humano; en consecuencia, han reducido el mundo a un estado de incertidumbre, injusticia, inestabilidad y caos. Por esto se habla de “Una crítica a la ideología del progreso”:

El perpetuo avance hacia adelante que se suponía impulsaban las fuerzas de la razón, la ciencia, la tecnología de base científica y la industria -fuerzas que a su vez se reforzaban mutuamente- quedaba comprendido que el concepto de progreso, (...) indefinido obraba como una de las fuentes principales de legitimación del orden socio-económico imperante, sino la fuente principal (Jauregui, 2003, s.p.).

Es por esto importante reflexionar sobre la naturaleza ética que invalida el imperativo tecnológico, porque en estos últimos tiempos se han generado importantes problemáticas respecto de las repercusiones negativas del desarrollo tecnocientífico en la sociedad y en el entorno natural. Es indispensable pensar, como desafío, no quedarse en la simple consideración de que el ideal del desarrollo tecno-científico se valida por sus productos, procedimientos y teorías dirigidos al encuentro optimista de resultados económicos, políticos y militares. Lo indispensable sería plantear una visión crítica, mediante la cual se intente deconstruir la “ideología del progreso” (Castaño, 2014), para pensar en el desarrollo de la humanidad dentro del contexto de la vida social, política y cultural, que habla de la inclusión del espíritu en la historia, de la dignidad del ser humano en

el planeta y la exigencia de los derechos de la naturaleza.

Lo anterior implica poner en tela de juicio la idea de la continuidad del tiempo, o que la historia avanza hacia adelante para llegar al encuentro utópico de una sociedad de bienestar; hechos que han devenido en críticas por su relación con la colonización, la explotación y la degradación del medio ambiente. Es por esto que es importante deconstruirla, diseminar el racionalismo extremo del mundo, en tanto se reflexiona críticamente examinando sus presupuestos, por esto, se cuestionan los modelos de desarrollo económico, militar y tecnológico actual para explorar alternativas que potencien el valor de lo humano, comunitario, multipolar, diverso, plural y el equilibrio ecológico, que permita fracturar ese crecimiento continuo.

La deconstrucción de la ideología del progreso implica generar reflexiones que permitan poner en evidencia, que dichas problemáticas del desequilibrio ecológico y medioambiental tienen su origen al fracturar la relación existente entre lo humano, lo económico y el ecosistema, de la disociación entre sujeto y objeto; se hace necesario, por tanto, buscar alternativas que permitan superar estas dificultades a partir del descentramiento de la razón y la discontinuidad del tiempo homogéneo.

Esa concepción lineal del tiempo continuo, concebido como progreso, se constituye en un instrumento de extremo objetivismo que glorifica el presente, que es fugaz, efímero, banal, funcional, impersonal e irreflexivo. Se desconecta del pasado, de las fuentes milenarias, del poder del origen y de las fuerzas del espíritu. El progreso negó la validez del pasado, aplacó el valor de su estructura y contenidos. Entender el origen, la memoria, ese valor del pretérito como fundamento, conocimiento, interrogación, imaginación y cuestionamiento. Presupuestos que en la actualidad, y después del desplome del proyecto occidental, es importante retomar para ser aplicados

¹“Un ámbito central del análisis se refiere al tema del progreso y las discusiones que se han suscitado a partir del predominio de la ciencia y la tecnología. Ahora bien, cada una de estas ideas sobre el progreso ha estado acompañada por los desarrollos de la ciencia y, posteriormente, por la tecnología. Con el Renacimiento, y más adelante con la Ilustración, aparece una visión optimista respecto al incremento del desarrollo material conforme a factores geográficos, científicos, políticos- militares y económicos que posibilitan una radical transformación de la sociedad. (...) La idea del progreso y la historia se conciben como lineales y en constante perfeccionamiento. Es una realidad de la sociedad del siglo XVII que se traduciría en la llegada del hombre a la cima de la humanidad. Más tarde, con la Revolución Industrial y el desarrollo de la técnica, los logros en el aumento de la producción y el aumento de la riqueza, confirmarían la idea de progreso. Según ellos, el progreso esencialmente se circunscribiría a la esfera económica, al lado de las invenciones y los desarrollos de la industria” (Castaño, 2014, pp. 80, 81).

como estrategia metódica en las manifestaciones artísticas, que son propiciadas por el nomadismo cultural, en consonancia, con los procesos de revisión histórica y la apertura epistemológica.

Planteamientos metodológicos de investigación-creación que, ante la pérdida de legitimación de los grandes metarrelatos modernos, se hace indispensable posibilitar un giro a los orígenes que generen el valor de una existencia arqueológica del saber. El acceso a la visión simbólica, etnológica, antropológica y arqueológica de la cultura, que orientan la validez selectiva y metódica de imágenes del pasado, para traerlas al presente en un intento teórico-crítico, destinado a la conformación de un “revival” (Melamed, 2002) que permita la solución de los problemas y conflictos que padece la sociedad contemporánea.

Es desde la óptica de la arqueología, del fundamento antropológico simbólico y de los potenciales fenomenológicos, que es posible adentrarse en la producción de un conocimiento derivado del pasado y de los potenciales extraídos de una geosemántica del significado milenario de la cultura. El estudio de los orígenes permite generar un “accionar retro” y con ello la aplicabilidad estratégica del “nomadismo cultural”, mediante lo cual se permite cambiar el modo de interpretar el pasado, para, con ello, lograr la reconstrucción social del presente que responda al desencanto y descontento de las demandas sociales contemporáneas.

Se debe realizar un cambio en la visión ideológica del pasado. El ser humano primitivo, antes que la palabra, utilizó la imagen en sus pictografías y petroglifos con los que expresó el poder de su existencia, mediante los cuales definió el amanecer de la conciencia humana. Fue una representación de lo ilógico e irracional. Lo mágico fue entonces el primer paso de la civilización, no la racionalización ni el intelectualismo, es prácticamente una repulsa a lo teórico, reflexivo y conceptual. Fue lo mágico el intento para influir sobre los hechos, como un intento de comunicación

con las entidades superiores, para complacerlos en el intento de recibir beneficios: el alimento, la caza, la agricultura.

Se puede decir que el rito fue la primera manifestación del arte, el rito como una encarnación de la emoción, como el deseo de exteriorizar lo vivencial, de expresar una fuerte emoción, un acto espiritual para configurar la realidad existencial. El rito fue la imagen y esta se convierte en obra de arte. De ahí se desprende la premisa de concebir la necesidad del arte como eficacia mágica y como clave de supervivencia.

La asociación entre rito, acción y sensibilidad es lo que puede definir el arte de la prehistoria y constituirse de esta manera, como un sistema de signos, gestos, sonidos, grafismos, representados en pictogramas, danzas, músicas, tejidos, cerámicas, metalurgia, etc. Esta estructura de signos propias del arte prehistórico se puede entender como una respuesta a las necesidades vitales, como una manifestación simbólica profunda de la existencia humana. La intensidad del sentimiento producida con la más profunda voluntad de expresión, que es donde se exalta la valoración del sujeto y se configura el sentido orgánico de la vida, donde pensamiento, ser humano y naturaleza se establecen en íntima relación sagrada.

El arte prehistórico se caracteriza por su vitalismo, eligió el camino de la vitalidad, la fuerza de la vida, la voluntad creadora y expresiva del sentimiento humano. Es la necesidad de sobrevivir la que hace del arte una clave de supervivencia y permite exaltar el valor de la subjetividad, lo fenomenológico y espiritual. El arte primitivo con su vitalidad se aparta del clasicismo, para desplegar los profundos imperativos de la conciencia y hacer de los sentidos una fuerza efectiva de entendimiento y conocimiento.

Todos estos valores expresivos del arte primitivo son indispensables en el mundo contemporáneo, es un reclamo del arte, un desafío de la creatividad y del conocimiento, ante el desplome del proyecto occidental que, sustentado en la verdad

²“El neogótico inglés, uno de cuyos representantes más importantes es el teórico de la estética John Ruskin, es la manifestación de una actitud revivalista de la historia opuesta a las concepciones lineales y progresivas. Hay en el revivalismo la pretensión de reconquistar un pasado con respecto al cual el presente, en cuanto se opone a aquel, significa una degradación o caída. De modo que encontramos una proyección del pasado hacia el futuro y una forma particular del pensamiento utópico: una utopía no del progreso sino del regreso, es decir, la recuperación de una felicidad perdida. Además de una visión retrospectiva, el revivalismo encierra una promesa, una perspectiva, esta es la del paraíso que se ha de reconquistar” (Melamed, 2002, s. p.).

absoluta de la ciencia, del poder del capital y la implantación del patriarcado que, como soportes indiscutibles del progreso y la civilización, han deshumanizado el mundo, minimizado lo humano, violentado el ecosistema e incrementado las guerras, antes que la cura de enfermedades, la aniquilación del hambre y la miseria en el planeta.

Es por esto importante, plantear la necesidad de generar procesos de investigación-creación, basados en principios artísticos que permitan la conformación de “arqueologías estéticas” orientadas a la conexión armónica entre lo primitivo y contemporáneo. Es a partir de la visión arqueológica que se puede construir el pasado, para proyectar el futuro a partir de la valoración creativa de nuestro pensamiento. Analizar el origen como posibilidad de abrir nuevos caminos con base en la estrategia artística derivada del nomadismo cultural, mediante el cual se permite seleccionar valores ancestrales que, al reflexionarlos de manera teórico-crítica permita la conformación de un revival, capaz de interconectar el pasado y el presente en el intento de solucionar los problemas actuales, conflictivos, inestables y caóticos. En este sentido, no se debe mirar el pasado como un anticuario, escombros o ruina del tiempo, un objeto muerto o petrificado, sino como fundamento de conocimiento y crítica.

Se hace necesario trasladar el pasado al presente para construir un saber despojado de hegemonismos y unilateralidades universales, que permitan introducir una dimensión imaginativa orientada a superar los malestares del mundo y dignificar lo humano; como un desafío a las fallas deshumanizantes, instrumentales y mecanicistas impuestas por los dispositivos extremos del racionalismo en el curso de la historia. Para ello es indispensable la aplicación de una metodología tanto arqueológica como artística que ligada a procesos de investigación-creación y la apertura epistemológica, permitan la producción de un conocimiento que genere un horizonte de sentido en la conformación de nuevos caminos, en el intento de superar los problemas de la humanidad. Aplicar, de esta manera, la configuración de imaginarios en los que se sustente la libertad creativa orientada a la realización de otros fundamen-

tos que -apoyados en la interdisciplinariedad, las teorías de las teorías del lenguaje, lo fenomenológico, etnológico, lo antropológico-simbólico e histórico- posibiliten la construcción de una nueva sociedad y la dignificación de lo humano como centro.

Mediante el estudio arqueológico se puede arribar a un conocimiento del pasado: mediante la valoración, la recuperación y la interpretación de imágenes, objetos y signos que permitan reconstruir las sociedades antiguas. Explorar de manera definitiva los estudios prehistóricos, revisar con claridad las cronologías de las últimas etapas de la prehistoria, profundizar en el origen de los pueblos, conocer los tiempos originarios, que al confrontarlos con la actualidad contribuyan al fortalecimiento de la vida contemporánea y a la superación de sus conflictos y necesidades.

Es mediante la arqueología que se puede hablar de una especie de relectura de imágenes artísticas que generen procesos de revisión histórica, posibiliten la instauración de descentramientos y discontinuidades temporales positivistas racionalizantes. Posibilitar con ello una especie de desparramamiento temporal destinado a potenciar, por un lado, una crítica a la estética ilustrada, y por otro, a la conformación de variables estéticas asimétricas relacionales, de laboratorio, del aparecer o de la emergencia. Todo un proceso que permita la creación de imaginarios colectivos e individuales que permitan la multiplicación de formas y sistemas significantes despojados de los principios de la representación moderna.

Con las arqueologías estéticas se acentúa el juego de las diferencias, que llevan a configurar bifurcaciones, entremezclas, contradicciones, contaminaciones, eclecticismos, para instaurar discontinuidades, descentramientos, nomadismos, desplazamientos, hibridaciones y reapropiaciones. Tópicos que caracterizan los giros de la estética contemporánea, los que a partir del conocimiento arqueológico de objetos e imágenes generan un nuevo accionar científico-cultural, en el que conectan las multiplicidades y oposiciones diversas, dispuestas a fracturar los lineamientos anclados en las hegemonías ideológico-dominantes de la sociedad.

³(...) el “nomadismo”, el artista es libre para transitar en cualquier época o estilo del pasado, tomando libremente cualquier referencia de otros autores. (...) realizan obras (...) con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario (fragmentos de obras del pasado).” (Transvanguardia: es.scribd.com)

Con el estudio arqueológico de las imágenes se ponen en tela de juicio las experiencias de la modernidad, en el intento de resarcir sus aporías, errores y desvíos producidos por los excesos racionalistas, que han sumido en una crisis profunda sus estructuras. Por esto se trata, con esta construcción del pasado, apoyada de la estrategia arqueológica, de formular un nuevo discurso de la historia, que posibilite liberar los límites y ataduras de las marginalidades y exclusiones de muchos sectores culturales, principalmente los de raza, género, negritudes, sexo, religión.

Es mediante la aplicación metódica y estratégica de la arqueología contemporánea como se logra contradecir, en un sentido crítico y teórico, la necesidad de liberarse del sometimiento al empleo de leyes explicativas, positivistas que, desde la visión arqueológica, ha supeditado el acopio de datos del pasado al empleo de la estadística y lo informático, pensando que con ello se puede alcanzar con certeza el conocimiento de las culturas del pasado. Lo importante es realizar un giro epistémico al conocimiento antropológico, atendiendo la importancia de interpretar el mundo simbólico, tanto de la cultura material como espiritual, priorizando la importancia del ser humano como centro, y su conexión indispensable con el arte como elemento primordial de significado y por tanto como lenguaje.

Todo un proceso de conocimiento que lleve a interrelacionar la arqueología, el arte, la historia y la interdisciplinariedad. Después de la Segunda Guerra Mundial se incluyó la física y la química como disciplinas del conocimiento que se pueden aplicar a la arqueología y conformar con ello, nuevas técnicas al enriquecimiento del conocimiento arqueológico. Es un nuevo enfoque que permite revisar los errores de las cronologías historicistas convencionales. Así, con los estudios interdisciplinarios se puede hablar de una nueva arqueología que lleva con lo ecológico a exaltar el valor del territorio y posibilitar con precisión el conocimiento de la flora y la fauna. De esta manera la nueva arqueología afirmará la necesidad, tanto de reconstruir el pasado, como de reconfigurar los cambios políticos, sociales, económicos y culturales del mundo contemporáneo.

Dicha transformación epistémica y estética derivada de los estudios arqueológicos interdisciplinarios, debe generar el impulso que posibilite la configuración de una “estética otra”, de un “conocimiento otro”, que fracture las homogeneidades

y univocidades del orden del pensamiento clásico. De una estética que, como manifestación artística contemporánea transformadora, disemine el logocentrismo del mundo, para ir más allá de los parámetros geopolíticos, hegemónicos, colonizadores y patriarcales en la cultura contemporánea.

Conclusiones

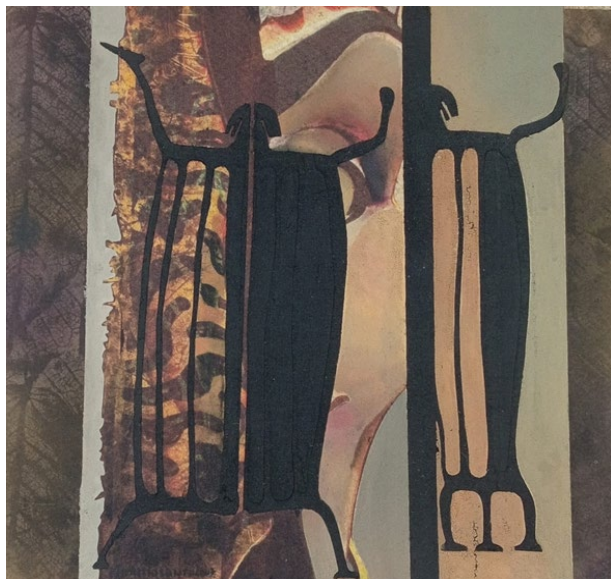
En la actualidad, las manifestaciones artísticas contemporáneas crítico-pluralistas derivadas de los debates modernidad-postmodernidad, han llevado a considerar la posibilidad de una transformación epistémica y estética, que supere los vicios, propiciados por los excesos del racionalismo, del positivismo y del historicismo, factores de irradiación planetaria negativa que requieren replantearse y deconstruirse para reorientar los destinos de la humanidad.

El tal sentido la nueva arqueología se constituirá en la base primordial metódica de los procesos de investigación creación y que, de manera prioritaria estarán orientados a la construcción de una “estética decolonizadora” apoyada en herramientas teórico-críticas que intenten el despertar de una ecología del saber y de la conformación de epistemologías del sur capaces de dislocar y descentrar las geopolíticas del conocimiento impuestas por las relaciones modernidad-colonialidad.

Es la posibilidad de construir nuevos conocimientos y fundamentos estéticos configurados mediante una pluralidad crítica que legitima lo heterogéneo y el sentido de las diferencias y la pluralidad. Es la apertura a la conformación de nuevos fundamentos estéticos que, apoyados en los giros epistemológicos interdisciplinarios de la arqueología, permitan la construcción de una nueva sociedad.

En suma, lo que se plantea con las arqueologías estéticas contemporáneas, generadas mediante procesos de investigación-creación, es configurar la aplicabilidad de un “discurso descentrado” que posibilite discontinuidades históricas y descentramiento del racionalismo en el mundo. Una expresión de “doble crítico”, respecto del orden existente que refleja síntomas de relaciones entre la estética y la política, es el síntoma del devenir de un pensamiento artístico capaz de superar el final de las utopías en el mundo contemporáneo y potenciar la ruptura de los principios de la representación moderna. Plantear el poder de la

sensibilidad para reconocer el valor de los sentidos como entendimiento y remitir la teoría del arte a la sensibilidad y con ello, transformar la percepción artística y consolidar la estructura de una episteme subjetiva que haga efectiva la producción del conocimiento desde el arte.



Orlando Morillo Santacruz, *Chiribiquete*, 2025
Fuente: Archivo del artista.



Orlando Morillo Santacruz, *Piartal*, 2025
Fuente: Archivo del artista

Referencias

Castaño Tamara, Ricardo. Angelus Novus: Una visión crítica de las ideas del progreso y de las tecnociencias, Ed. Universidad Distrital, Francisco José de Caldas, Bogotá, 2020.

De Sousa Santos, Boaventura. Epistemologías del Sur, Ed., Clacso-Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.

Guasch, Anna María. Los manifiestos del arte postmoderno, Ed., Akal, Madrid, 2000.

Huysen, Andreas. En busca del futuro perdido y memoria en tiempos de globalización, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 2001.

Jaugueri, S. " Algunos efectos sociales de las tecnociencias en el mundo de hoy", Revista Conjeturas, N° 7, Bogotá, 2003.

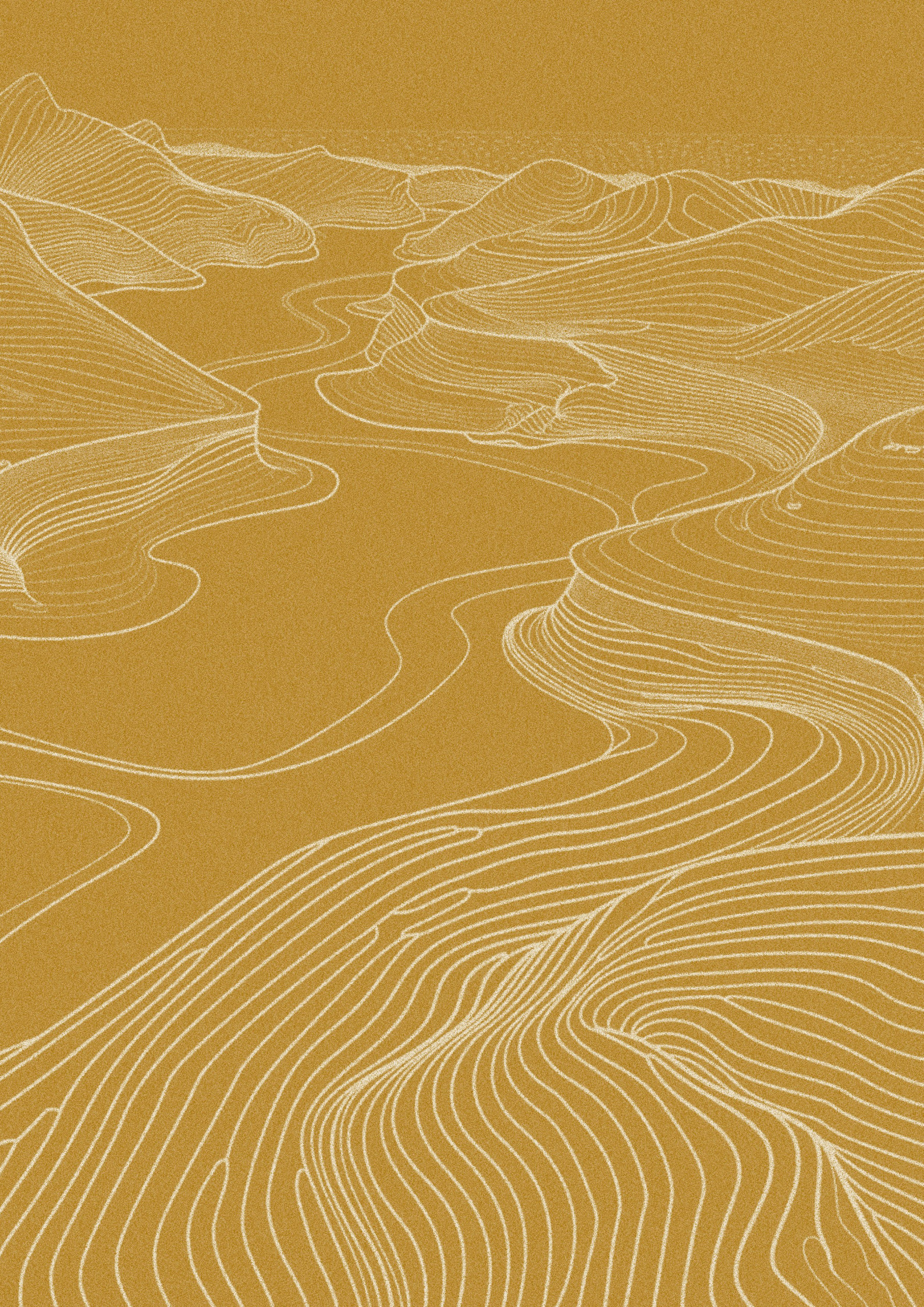
Melamed, Analia. Ruskin y Proust: Revivalismo y Melancolía, IV Jornadas de Investigación en Filosofía, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 2002.

Popper, Karl. La miseria del historicismo, Ed., Titivillus, Zaragoza, 1957.

Read Herbert. Imagen e Idea, Ed., Fondo de Cultura Económica, México, D:F, 1957

Vattimo Gianni. El fin de la modernidad, Ed., Gedisa, Barcelona, 1985.

Zerzan, Jhon. Futuro Primitivo, Ed. Numa, Valencia, 2001.





DANNY EDISSON **CABRERA PORTILLA**

Pianista, arreglista y productor musical, titulado en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, Magister en Educación de la misma Universidad y profesional en composición e interpretación de Jazz y Música Moderna de la UNIR. Acompañante de diferentes agrupaciones en el Departamento de Nariño, además de actuar como solista en piano en distintos escenarios como el Teatro Imperial, Banco de la República, entre otros, actualmente es docente

del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en el área de Piano Complementario.



ARIEL CAMILO **BOTINA INSANDARÁ**

Licenciado en Música y Magíster en Educación de la Universidad de Nariño.

Pianista, docente y afinador de pianos con trayectoria en interpretación y pedagogía musical. Docente tiempo completo de música en la Institución Educativa Municipal José Antonio Galán, corregimiento de Santa Bárbara, Pasto. Ha desarrollado procesos de formación artística con jóvenes en contextos educativos. Se desempeña como docente hora catedra Asociado de piano en el Departamento de Música de la Facultad de Ar-

tes de la Universidad de Nariño. Contribuyendo a la formación de estudiantes en el área de piano complementario. Cuenta con experiencia en acompañamiento pianístico en diversos escenarios formativos y culturales. Integra la interpretación musical con procesos pedagógicos significativos. Paralelamente, ejerce como afinador de pianos en espacios académicos y de concierto. Su labor refleja compromiso con la educación musical y la cultura regional.

Educación musical en Colombia: Una mirada crítica desde la pedagogía y el contexto territorial

Music education in Colombia: a critical look from the perspective of pedagogy and the territorial context

Danny Edison Cabrera Portilla

dannychopin@hotmail.com

Ariel Camilo Botina Insandar

arieljuniortbi@hotmail.com

Dpto. de Música

Universidad de Nariño

Resumen

El ensayo analiza la educación musical en Colombia desde una perspectiva histórica, pedagógica y territorial. Señala que ha estado influenciada por modelos europeos centrados en la transmisión técnica, los cuales resultan insuficientes ante las transformaciones sociales actuales. A partir de una revisión teórica y un estudio de caso en Nariño, se evidencia la necesidad de contextualizar los procesos formativos. La investigación destaca la importancia de integrar saberes locales, como el *sonsureño* y prácticas comunitarias, para fortalecer la identidad y el aprendizaje significativo. Desde la pedagogía crítica, se propone una educación musical flexible, inclusiva y culturalmente pertinente, donde el docente actúe como mediador y el estudiante como sujeto activo en la construcción del conocimiento.

Palabras clave: Educación musical; pedagogía crítica; aprendizaje significativo; identidad cultural; territorio; Colombia; Nariño.

Abstract

The essay analyzes music education in Colombia from a historical, pedagogical, and territorial perspective. It argues that it has been shaped by European models focused on technical transmission, which are insufficient in light of current social transformations. Based on a theoretical review and a case study in Nariño, the study highlights the need to contextualize educational processes. It emphasizes the importance of integrating local knowledge, such as *sonsureño* and community practices, to strengthen identity and meaningful learning. From a critical pedagogy perspective, it proposes a flexible, inclusive, and culturally relevant music education model, where teachers act as mediators and students become active participants in knowledge construction.

Keywords: Music education; critical pedagogy; meaningful learning; cultural identity; territory; Colombia; Nariño.

Introducción

La educación musical constituye un campo complejo en el que confluyen dimensiones históricas, culturales, pedagógicas y sociales. En Colombia, este campo ha sido moldeado tradicionalmente por modelos heredados de la educación artística europea, centrados en la transmisión técnica y estética del conocimiento musical. Sin embargo, los profundos cambios sociales, culturales y territoriales que ha experimentado el país en las últimas décadas exigen una revisión crítica de estos enfoques.

El presente ensayo tiene como propósito analizar la formación del concepto de educación y su relación con la pedagogía y la educación musical, a partir de una revisión documental de autores contemporáneos. Asimismo, se examinan los desafíos actuales de la educación musical en el contexto colombiano y se incorpora un estudio de caso de la región de Nariño, con el fin de evidenciar cómo el territorio influye en los procesos formativos. Desde una perspectiva de pedagogía crítica y aprendizaje significativo, se propone una comprensión de la educación musical como un campo dinámico, en construcción, que debe responder a las realidades socioculturales locales.

Marco Teórico

Educación, pedagogía y educación musical.

La educación es un concepto amplio y complejo que involucra dimensiones culturales, sociales e históricas. Según Touriñán (2021), no puede entenderse como un proceso neutro, sino como una práctica situada que responde a contextos específicos. En este sentido, la pedagogía se constituye como el campo encargado de estudiar y comprender la educación como fenómeno, orientando sus fundamentos teóricos y metodológicos (Rodríguez, 2006).

La educación musical, por su parte, no se limita a la enseñanza de técnicas instrumentales o conocimientos teóricos, sino que constituye una construcción histórica y cultural. Como señala Sáez (2016), la teoría educativa permite analizar críticamente la evolución del objeto educativo y comprender la música como un fenómeno social en permanente transformación.

Ceballos (2014) sostiene que toda disciplina posee repertorios propios que determinan sus for-

mas de enseñanza y aprendizaje. No obstante, en muchos contextos educativos persisten modelos rígidos, lineales y descontextualizados (López, 2022), que limitan la creatividad y la vinculación del estudiante con su entorno. Frente a ello, la pedagogía crítica propone una educación musical basada en la reflexión, la innovación y el reconocimiento del contexto, articulando el conocimiento académico con el saber local (Lorenzo, 2008).

Estudio de Caso

educación musical en la región de Nariño

Para profundizar en la dimensión territorial de la educación musical, se analiza el caso de la región de Nariño, particularmente en contextos rurales como San José de Albán y la ciudad de Pasto. En estas zonas, la música cumple un papel fundamental en la construcción de identidad cultural y memoria colectiva.

Entre los principales hallazgos se destacan:

- La fuerte vinculación de los estudiantes con las tradiciones musicales locales, como el sonsureño, un tipo de bambuco característico de Nariño; la música campesina y las expresiones sonoras tradicionales provenientes de la zona andina colombiana y ecuatoriana.
- El aprendizaje mediado por la oralidad, las festividades, los carnavales y las prácticas comunitarias.
- La carencia de infraestructura musical, compensada por la creatividad docente y el apoyo comunitario.
- La relación entre música, identidad territorial y sentido de pertenencia.

Estos elementos evidencian que la educación musical, cuando se articula con el contexto, favorece procesos de aprendizaje significativo, en los que los estudiantes se convierten en sujetos activos del conocimiento.

Pedagogía crítica y aprendizaje significativo

Desde la perspectiva del aprendizaje significativo (Ausubel), el conocimiento se construye a partir de los saberes previos del estudiante. En este sentido, la educación musical debe partir de las experiencias culturales del alumnado para generar procesos de aprendizaje auténticos y duraderos.

La pedagogía crítica refuerza esta idea al concebir al estudiante como sujeto activo, capaz de reflexionar sobre su realidad y transformarla. En el ámbito musical, esto implica:

- Valorar el conocimiento territorial,
- Promover el pensamiento crítico y creativo,
- Diseñar secuencias didácticas flexibles y contextualizadas,
- Integrar la música tradicional con los lineamientos curriculares nacionales.

El docente de música se convierte así en un mediador entre teoría, práctica y realidad socio-cultural, facilitando experiencias de aprendizaje significativas que conecten la música con la vida cotidiana del estudiante.

Coclusiones

El análisis realizado permite afirmar que la educación musical en Colombia debe comprenderse como un proceso complejo, histórico y profundamente contextual. Los modelos tradicionales, centrados en la transmisión técnica del conocimiento, resultan insuficientes frente a las demandas culturales y sociales contemporáneas.

La incorporación de enfoques como la pedagogía crítica y el aprendizaje significativo permite fortalecer los procesos educativos, promover la participación activa del estudiante y consolidar identidades culturales. El estudio de caso de Nariño demuestra que la integración de saberes locales y repertorios tradicionales en el aula potencia la motivación, el sentido de pertenencia y la apropiación del aprendizaje.

En consecuencia, se hace necesario diseñar propuestas pedagógicas flexibles, contextualizadas y culturalmente pertinentes, que reconozcan la diversidad del territorio colombiano y contribuyan al fortalecimiento de una educación musical inclusiva, crítica y transformadora.

Referencias

Bajtín, M. (1982). *El problema de los géneros discursivos*. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248–293).

Ceballos, E. (2014). *Escritura de textos académicos*. *Revista de Educación y Pensamiento*, 84–93.

López, M. (2022). *Educación musical para la transformación social. Para una redefinición de objetivos*. *Encuentros: Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, (15), 214–227. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/>

articulo?codigo=8299231

Lorenzo, Z. B. (2008). *Educación popular, cultura e identidad desde la perspectiva de Paulo Freire*. CLACSO.

Marín-Liébbana, P., Blasco, J., & Botella, A. (2021). *Hacia una visión de la educación musical crítica*. *Márgenes*.

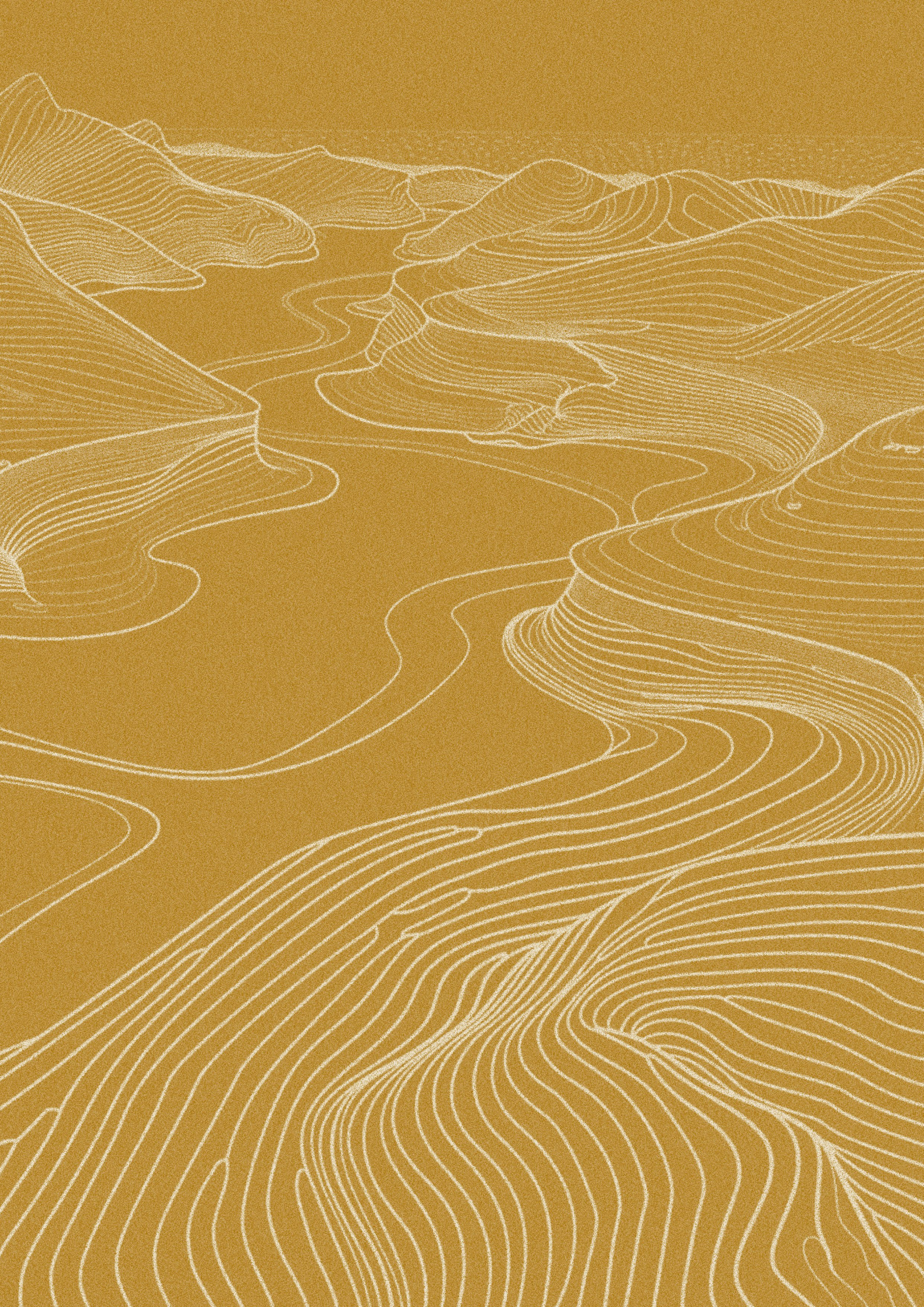
Revista de Educación de la Universidad de Málaga, 2(2), 3–24.

Rodríguez, A. (2006). *El conocimiento de la educación como lente de la educación para interpretar la teoría de la educación como disciplina*. *Tendencias Pedagógicas*, (11), 31–54.

Saez, R. (2016). *Teoría de la educación: conocimiento de la educación, investigación y disciplina académica*. *Boletín REDIPE*, 5(8), 19–38.

Touriñán, J. (2021). *El significado de la educación: definición y orientación formativa*. *Boletín REDIPE*, 10(6), 33–84.

Zayas, F. (2012). *Géneros discursivos y la enseñanza de la composición escrita*. *Revista Iberoamericana de Educación*, (59), 63–85.





MARÍA VALENTINA **RIASCOS LOZANO**

Nació el 23 de junio de 1996 en la ciudad de Pasto. Desde temprana edad mostró interés por la música, por lo que inició su formación musical a los once años en la Tuna de Nuestra Señora del Carmen, donde comenzó aprendiendo guitarra. Posteriormente, ingresó a la agrupación Corazón Andino, experiencia que le permitió fortalecer su proceso artístico en este instrumento y, al mismo tiempo, ampliar su trayectoria musical. Más adelante, a los dieciséis años, se vinculó a la Red de Escuelas de Formación Musical. Allí inició su formación en flauta travesa, instrumento que marcaría de manera decisiva el rumbo de su desarrollo profesional. Con el propósito de consolidar su formación académica, emprendió estudios en la Universidad de Nariño, donde obtuvo el título de Licenciada en Música con énfasis en

flauta travesa. Durante su etapa universitaria recibió clases de reconocidos maestros como Julia Mónaco, Luis Carlos Moreno, James Strauss, Julieth Bastidas, entre otros. Asimismo, participó en festivales internacionales de flauta en la ciudad de Quito y asistió a importantes talleres de flauta travesa en la ciudad de Bogotá. Paralelamente a su formación académica, desarrolló una sólida trayectoria artística en el género del mariachi. Formó parte del Mariachi Alma de México durante seis años y, posteriormente, integró el Mariachi México de Mi Tierra durante tres años, desempeñándose como flautista y cantante. Estas experiencias no solo consolidaron su crecimiento musical, sino que también fortalecieron su especialización y proyección dentro del género mariachi.

Artículo el mariachi en Pasto: relatos, memorias, saberes y trayectorias que construyen historia

Article the mariachi in Pasto: stories, memories, knowledge and trajectories that build history

María Valentina Riascos Lozano
Universidad de Nariño
vriascos445@gmail.com

Resumen

La histórica presencia del mariachi en la ciudad de Pasto ha motivado la búsqueda de información para comprender su profunda e innegable influencia en la cultura local. No obstante, es notoria la escasez de documentación académica sobre la cultura mariachi en la ciudad de Pasto y esta carencia genera la necesidad de indagar acerca de la incidencia que dicho género ha tenido en el contexto local. A través de entrevistas a integrantes de agrupaciones tradicionales y actuales, se identifican figuras representativas y se abordan temas como el origen de los primeros mariachis en Pasto, la evolución de la vestimenta, la participación femenina, los instrumentos característicos y las experiencias personales de los artistas. También se estudian los conocimientos adquiridos durante sus trayectorias y se presentan sus biografías. El artículo destaca la importancia del mariachi como espacio de formación musical, medio de sustento económico y expresión cultural que fortalece la identidad local. Dada la falta de estudios sistemáticos sobre este fenómeno, la monografía busca reconocer el aporte de los mariachis al patrimonio cultural de Pasto y ofrecer un registro de valor para futuras investigaciones. Metodológicamente, el estudio adopta un enfoque cualitativo y emplea el método biográfico-narrativo, que permite comprender las experiencias desde la voz de los propios músicos. El resultado final se estructura en cuatro capítulos: datos históricos, biográficos, conocimientos y experiencias de vida, complementados con el análisis de resultados y conclusiones.

Palabras clave: Mariachi, Cultura, Pasto, Identidad, Historia, Tradición, Testimonios.

Abstract

The historic presence of mariachi music in the city of Pasto has motivated the search for information to understand its deep and undeniable influence on local culture. However, there is a clear scarcity of academic documentation on mariachi culture in Pasto, and this lack highlights the need to explore the impact that this genre has had on the local context. Through interviews with members of both traditional and contemporary ensembles, representative figures are identified and topics such as the origins of the first mariachis in Pasto, the evolution of their attire, female participation, characteristic instruments, and the personal experiences of the artists are addressed. The study also examines the knowledge acquired throughout their trajectories and presents their biographies. The article highlights the importance of mariachi as a space for musical training, a means of economic livelihood, and a cultural expression that strengthens local identity. Given the absence of systematic studies on this phenomenon, the monograph seeks to acknowledge the contribution of mariachis to the cultural heritage of Pasto and to offer a valuable record for future research. Methodologically, the study adopts a qualitative approach and employs the biographical-narrative method, which enables an understanding of experiences from the musicians' own voices. The final work is structured into four chapters: historical data, biographies, knowledge, and life experiences, complemented by the analysis of results and conclusions.

Keywords: Mariachi, Culture, Pasto, Identity, History, Tradition, Testimonies.

Introducción

El presente estudio tiene como propósito ofrecer un acercamiento a la cultura del mariachi en la ciudad de Pasto, a través de los relatos de diversos artistas que incluye datos históricos y biográficos, así como sus experiencias de vida y conocimientos sobre el género. El trabajo que se presenta a continuación se encuentra dividido en cuatro secciones, las cuales permiten evidenciar el impacto de esta manifestación cultural en la trayectoria de quienes han dedicado su vida a este arte. Asimismo, ofrece elementos que pueden influir en las experiencias y decisiones de aquellos músicos que, en un futuro, deseen adentrarse en este género musical.

Así pues, en el primer apartado, Datos Históricos de la Cultura Mariachi en la Ciudad de Pasto, se abordan diversos aspectos que permiten comprender la evolución de este género en la región. Entre ellos, destacan la introducción del mariachi en Pasto, los primeros músicos encargados de su difusión, la indumentaria utilizada en el pasado y en la actualidad, así como los instrumentos musicales propios de este estilo que se han ejecutado en la ciudad. Asimismo, se hace referencia a algunas agrupaciones mencionadas a lo largo de las entrevistas, al repertorio que se interpretaba antes y el que se ejecuta hoy en día, a las particularidades sonoras y, finalmente, a la participación femenina dentro de esta tradición.

En el segundo apartado, denominado Datos Biográficos de los Mariachis Entrevistados, se presenta información personal de cada entrevistado con el propósito de que el lector pueda conocer aspectos relevantes de su vida, así como de las personas que han influido directa o indirectamente en el desarrollo y evolución del mariachi en la ciudad. Para ello, se hace énfasis en datos como la fecha y el lugar de nacimiento, la formación académica, la profesión, la trayectoria musical y los aprendizajes adquiridos por cada uno de los participantes.

En el tercer apartado, Conocimientos Adquiridos por los músicos de los Mariachis, los entrevistados tuvieron la oportunidad de compartir algunos conocimientos y gustos por la música de mariachi, también ciertas características interpretativas, las técnicas necesarias para cada instrumento y su propia definición de este género. Además, mencionan algunos de los ritmos e intérpretes más representativos. Es importante

señalar que el tipo de entrevista que se aplicó en el siguiente trabajo es semi estructurada, por ende, cada encuesta se realiza de forma libre, sin apearse totalmente a una pauta lo cual dio paso para que cada interlocutor respondiera únicamente algunas preguntas o aquellas que podían contestar.

Por último, en el cuarto apartado, Experiencias de los Mariachis en Pasto, los artistas exponen sus sentimientos, gustos, opiniones, acerca de la música de mariachi, así como algunas situaciones o anécdotas vividas en sus viajes, ensayos y especialmente en las serenatas.

Finalmente, es importante señalar que el mayor obstáculo para el desarrollo de esta investigación fue la escasez de bibliografía sobre el mariachi en Pasto, lo cual puede reflejar no solo la ausencia de investigaciones previas en el área, sino también un posible desinterés académico por profundizar en el estudio y preservación de este género en la región.

1. Datos Biográficos De Los Mariachis Entrevistados:

Milena Maritza Portilla Insuasty:

Nació en Yacuanquer, Nariño, el 1 de diciembre de 1973. Es cantante y psicóloga con maestría en neurolingüística, docente y directora de un jardín para adultos mayores. Su trayectoria musical inició en la infancia, influenciada por su familia. Participó en coros y diversos géneros hasta incursionar en la música ranchera hace 17 años. Cantó en el Mariachi Veracruz y fundó el Mariachi Klásico, donde permaneció 15 años.



Figura 1. Cantante Milena Maritza Portilla Insuasty. (Fotografía Milena Maritza Portilla Insuasty, comunicación personal, 7 de septiembre de 2020).

Edna Lorena Martínez Salas:

Nació en la ciudad de Pasto en el año 1968. Proviene de una familia musical. Inició en el Mariachi Veracruz a los 21 años donde se desempeñó como vihuelista y cantante. Lorena Martínez, integró agrupaciones como Estrellas de México y Mariachi Monterrey. Actualmente hace parte del Mariachi Martínez, dirigido por su hijo Camilo Martínez.



Figura 2. Vihuelista Lorena Martínez. (Fotografía Lorena Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020).

Andrea Reyes:

Andrea Reyes, nacida el 27 de marzo de 1982 en Bogotá, es contadora pública y músico empírico. Interpreta la vihuela, guitarra, teclado y canto. Su trayectoria en los mariachis comenzó en el año 2003 con el Mariachi Veracruz. Integró agrupaciones como Mariachi Guadalajara, Sol de América, Monterrey y fue directora de Mariachi Real.



Figura 3. Vihuelista y cantante Andrea Reyes (Fotografía Andrea Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020).

Ricardo Arturo, La Voz Morena de Colombia:

Ricardo Favio Arturo Mosquera nació en el año 1970 en la ciudad de Pasto. Es topógrafo forense de profesión, pero músico de vocación desde los 10 años. Formado por destacados maestros, integró orquestas y agrupaciones en Bogotá y Pasto.

Su paso por el Mariachi Internacional Guadalajara marcó su profesionalización. Fundó el Mariachi Garibaldi y ha integrado diversos mariachis de la ciudad. Durante muchos años fue director del Mariachi Juárez.



Figura 4. Ricardo Arturo, La Voz Morena de Colombia, director de Mariachi Juárez Pasto (Fotografía de Ricardo Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020).

José Leonardo Burbano Yépez:

Es un cantante de música ranchera nacido en la ciudad de Pasto, reconocido por su timbre similar al de Alejandro Fernández. Participó en concursos y estudió la técnica vocal ranchera. Hizo parte del Mariachi Sol de América y desde 2012 integra el Mariachi México de Mi Tierra.



Figura 5. Leonardo Burbano, cantante y director de Mariachi de Mi Tierra Pasto (Fotografía de Leonardo Burbano, comunicación personal, 6 de octubre de 2020). Foto tomada por María Valentina Riascos Lozano.

Ricardo Mera Montezuma:

Ricardo Mera Montezuma nació el 1 de febrero de 1951 en la ciudad de Pasto, en el barrio Parque Infantil. Es músico, violinista, mecánico y electricista. Inició en el ámbito musical gracias a su padrino, el violinista Segundo Vivanco. Anteriormente integró el mariachi de Luis Santacruz, considerado el primero de la región y participó en algunas agrupaciones en la ciudad de Quito. Actualmente se desempeña como violinista de la

agrupación Ronda Lírica.



Figura 6. Ricardo Mera, violinista de la Ronda Lírica de Pasto y ex integrante del Mariachi de Luis Santacruz. De [perfil de Facebook de Mario Mera] publicado por Mario Mera, 2022, en Facebook (<https://n9.cl/bdhh5>).

Luis Ignacio Santacruz:

Luis Ignacio Santacruz nació en el municipio de Pasto. Es un electricista jubilado y músico de cuerda, especializado en la guitarra. Es catalogado por algunos artistas como el fundador del primer mariachi en Pasto. Su agrupación, tal como lo relata el mismo, sirvió como modelo para generaciones posteriores.



Figura 7. Fotografía del primer Mariachi en la ciudad de Pasto en donde se encuentra Luis Santacruz, el cual se ubica a mano izquierda en primera fila con el sombrero de charro en su mano (Fotografía de Luis Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020).

Luis Alberto “Lucho” Guzmán:

Luis Alberto Guzmán, conocido artísticamente como Lucho Guzmán, nació en 1935 en Sandoná, Nariño. Domina múltiples instrumentos y estudió con importantes maestros como Rafael Hernández Enríquez, Anda Gardel, Juan Castillo y el Pote Mideros.

Su carrera lo llevó a México, donde trabajó con figuras de renombre. Fundó mariachis en Colombia y Venezuela, y en 1975 creó uno de los pri-

meros mariachis en Pasto, además de los grupos Águilas de México y Estrellas de México.



Figura 8. Luis Guzmán (Lucho Guzmán) uno de los precursores del género mariachi en Pasto, trompetista y músico del municipio de Sandoná - Nariño (Fotografía de Luis Guzmán, comunicación personal, 10 de enero de 2023).

Carlos Johnson Muñoz Criollo:

Nació en el año 1988 en la ciudad de Pasto. Es Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, e interpreta la trompeta, vihuela, guitarrón, violín entre otros. Su primer maestro fue el trompetista sandoneño Lucho Guzmán desde los 14 años y durante su trayectoria musical ha integrado mariachis en Ecuador y Pasto, entre ellos Klásico, Sol de América y Azteka. Carlos Muñoz cofundó el Mariachi Azteka y actualmente es director del Mariachi México de Mi Tierra.



Figura 9. Carlos Muñoz trompetista, cantante, vihuelista y director de Mariachi de Mi Tierra (Fotografía de Carlos Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023) Foto tomada por Leonardo Burbano.

Dolores Isabel Zapata Hinojoza:

Dolores Isabel Zapata Hinojoza nació el 12 de marzo de 1947 en Quito - Ecuador. Es una cantante con formación empírica. En 1972 tal como lo narra Isabel Zapata, fundó, junto a su esposo, el Mariachi Internacional Guadalajara, una de las agrupaciones más emblemáticas de la región, que hoy continúa como un legado familiar.



Figura 10. Isabel Zapata (Chavela). Cantante y directora de Mariachi Internacional Guadalajara. (Fotografía de Isabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Rolando Rodney Ramos Zapata:

Nació en el año 1965 en Pasto. Es trompetista formado en el INEM bajo la guía de Carlos Aguilar. Su primera experiencia en mariachi ocurrió por influencia de su padre Menandro Ramos, primer director de Mariachi Guadalajara lo que marcó su ingreso a diversas agrupaciones. Actualmente integra el Mariachi Internacional Guadalajara.



Figura 11. Trompetista Rolando Ramos de Mariachi Internacional Guadalajara. (Fotografía de Isabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Pedro Antonio Torres:

Pedro Antonio Torres, nacido el 18 de octubre de 1945 en Pasto, es reparador de máquinas de coser y cantante de música ranchera. Se inspiró en figuras como Antonio Aguilar y Javier Solís para aprender a cantar. Inició su carrera musical en el Mariachi Guadalajara en 1987. Participó también en el Mariachi Azteca y fue cantante principal del Mariachi Veracruz durante 13 años.

2. Datos Históricos De La Cultura Mariachi En La Ciudad De Pasto

2.1. ¿Cómo Se Dió a Conocer La Música De Mariachi Y Su Cultura en Pasto?

En Pasto, el mariachi comenzó a difundirse gracias al cine mexicano de la época de oro (1936–1957), cuyas películas se proyectaban en el Teatro Imperial¹, un escenario cultural fundamental para la ciudad. Según diversos testimonios, estas cintas, protagonizadas por figuras como Cantinflas, Tin Tan, María Félix y Pedro Infante, (Zarama, 2019, p. 25) marcaron la infancia de muchos habitantes y permitieron que la música mariachi se arraigara en la región (R. Mera, comunicación personal, 10 de octubre de 2020).

Algunos músicos pioneros como Luis Santacruz y Lucho Guzmán afirman que el cine fue su principal escuela musical, ya que en Pasto no existían mariachis ni se conocían los instrumentos tradicionales del género. Ambos destacan que el cine no solo impulsó la música mexicana en Pasto, sino que la difundió internacionalmente.

Además del cine, otros medios como el Long Play, la rockola y el tocadiscos también contribuyeron a la expansión del mariachi en la ciudad y ofrecieron referencias sonoras que facilitaron el aprendizaje de los músicos locales (L. Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020).

Por otro lado, en las entrevistas realizadas para el presente trabajo, se busca recopilar información explícita acerca del conjunto musical que dio apertura al género mariachi en el municipio de Pasto. Sin embargo, al indagar sobre la pregunta ¿Cuál fue la primera agrupación de mariachis que se conformó en la ciudad de Pasto? se tiene por resultado diferentes puntos de vista. Por este motivo, en el siguiente apartado, se presenta la historia de dos conjuntos musicales que se encargaron de propiciar este folclor mexicano en la capital del departamento de Nariño a partir de los años 70s.

Mariachi azteca de Luis Santacruz:

El Mariachi Azteca de Luis Santacruz es recono-

¹ El Teatro Imperial de Pasto fue declarado bien de interés cultural de carácter nacional por el Ministerio Nacional de la Cultura en 1998, el Teatro Imperial es uno de los escenarios de mayor patrimonio para la ciudad de Pasto. En sus instalaciones se han dado cita importantes exponentes del ballet, el teatro, así como bandas sinfónicas, orquestas, solistas, entre otros

cido por numerosos artistas como el primer conjunto de música ranchera surgido en la ciudad de Pasto (Reyes, 2020; Arturo, 2020; Burbano, 2020; Mera, 2020; Santacruz, 2020). Según el testimonio de Santacruz (2020), la agrupación fue fundada el 2 de abril de 1975. Ese mismo año, sus integrantes decidieron uniformarse, presentarse ante el público y ofrecer serenatas gratuitas con el fin de obtener aceptación, en un contexto donde la población pastusa mostraba mayor afinidad por los tríos, los boleros y la música ecuatoriana y no por la música mexicana.

Santacruz relata que, tras haber vivido en Cali, regresó a Pasto con la intención de conformar un mariachi. Su búsqueda inicial de músicos no tuvo éxito, pues algunos trompetistas de la región, entre ellos los hermanos Cabrera, no mostraron interés por participar debido a que se dedicaban exclusivamente a la música de orquesta. No obstante, en Sandoná encontró al trompetista Luis Guzmán, quien compartía su inquietud y había identificado la falta de violinistas e instrumentistas especializados en el género. Frente a esta carencia, Santacruz propuso formar a los músicos desde cero, utilizando sus conocimientos y materiales discográficos para enseñar los fundamentos del mariachi.

A partir de este proceso de formación se consolidó el primer mariachi en Pasto, que con el tiempo integró a músicos como Lucho Guzmán, Gerardo Portilla, Luis Díaz (trompetistas); Hedilberto Estrada y Manuel González (guitarristas); Hipólito Jojoa, Ricardo Mera, Menandro Ramos y Humberto Delgado (violinistas); además de otros artistas como Álvaro Granja (vihuela), Escobar (trompeta), Troya (cantante) y el propio Luis Santacruz en la guitarra (Muñoz, 2023).

Respecto al nombre de la agrupación, Santacruz explica que inicialmente se denominó Mariachi de Luis Santacruz, siguiendo la tradición mexicana de incluir el nombre del fundador, como ocurre con el Mariachi México de Pepe Villa o el Mariachi México de Silvestre Vargas. Veinte años más tarde, cuando su hijo Gabriel asumió la dirección musical, adoptó el nombre Mariachi Azteca de Luis Santacruz, con el acompañamiento de asesores conocedores de la cultura mexicana.

A pesar del amplio reconocimiento otorgado a Santacruz como fundador del primer mariachi pastuso, existe una versión alternativa. El trompetista sandoneño Luis Alberto “Lucho” Guzmán

sostiene que él fue el verdadero pionero del género en la ciudad. Afirma haber creado la primera agrupación el 19 de marzo de 1975, motivado por la ausencia total de mariachis en Pasto a pesar de la constante proyección de cine mexicano en el Teatro Imperial. Señala que, gracias al apoyo del padre Álvarez, logró difundir la música ranchera a través de la emisora Ecos de Pasto, donde semanalmente presentaban grabaciones y presentaciones radiales.

Otros testimonios, como el de Carlos Muñoz, trompetista y director del Mariachi de Mi tierra Pasto (2023), coinciden en que el primer mariachi no tuvo una razón social clara en sus inicios. Incluso, llegó a proponerse un concurso para elegir un nombre oficial; sin embargo, el conjunto terminó siendo conocido como Mariachi de Luis Santacruz luego de que este comenzara a promocionarlo con tarjetas impresas. En relación con lo anterior, L. Guzmán (comunicación personal, 10 de enero de 2020) manifiesta:

El primer mariachi aquí en la ciudad de Pasto. Había un señor de apellido Arciniegas que le gustaba mucho la música mexicana y era un hombre de dinero, entonces Don Diógenes dijo hagamos una cosa, yo voy a dar una plata para hacer un concurso y el que del nombre más bonito se gana el premio y con ese nombre queda el mariachi. Entonces el rato menos pensado aparece Luis Santacruz con unas tarjetas que había mandado a hacer, pero sin dar a conocer a nadie y resulta que Don Luis Santacruz se adelantó y le puso Mariachi Azteca de Luis Santacruz.

Más allá de estas discrepancias históricas, los testimonios coinciden en la rápida acogida del mariachi entre el público pastuso. El grupo se hizo popular gracias a sus numerosas serenatas y presentaciones sociales, convirtiéndose en un elemento novedoso y muy solicitado para diversos eventos, incluidos actos políticos. Tal como recuerda Santacruz, la llegada del mariachi generó entusiasmo en la comunidad, que lo veía como una expresión cultural antes conocida solo a través del cine.



Figura 11. Trompetista Rolando Ramos de Mariachi Internacional Guadalajara. (Fotografía de Isabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Mariachi Internacional Guadalajara:

La historia del Mariachi Internacional Guadalajara en Pasto se reconstruye principalmente a partir de la entrevista con Dolores Isabel Zapata Hinojoza, conocida como Chavela, considerada un ícono de la música ranchera en la ciudad y actual vocalista principal del grupo. Aunque en redes sociales como Facebook circulan versiones de la historia de este mariachi desde 1968, Chavela afirma que el mariachi nació en 1972, cuando ella y su esposo Genaro Menandro Ramos Hidalgo (trompetista, guitarrista, cantante y arreglista) llegaron desde Quito - Ecuador a Pasto con la intención de formar una agrupación musical (M. Portilla, comunicación personal, 7 de septiembre de 2020; P. Torres, comunicación personal, 24 de septiembre de 2020; P. Torres, comunicación personal, 24 de septiembre de 2020).



Figura 2. Menandro Ramos trompetista y su esposa Isabel Zapata (Chavela). (Fotografía de Izabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).



Figura 3. Menandro Ramos trompetista y primer director del Mariachi Internacional Guadalajara de Pasto (Fotografía de Izabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

El Mariachi Guadalajara, estuvo compuesto por músicos que no pertenecían a la familia Ramos, como Luis Arce, Luis Troya, Ricardo Arturo, Anabel, Darío Guerrero, Humberto Delgado y Edilberto Estrada. Más adelante ingresaron los hijos de Menandro Ramos como son Rolando, René y Alexander y la propia Chavela, quien asumió su rol como la voz femenina del mariachi, después de que la primera cantante, llamada Anabel, renunciara.

En el momento en que Chavela ingresa a la agrupación, Menandro adapta para ella temas populares de la época, como los de Helenita Vargas y, de esta manera, se logró destacar rápidamente por su talento vocal (R. Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020).



Figura 4. Mariachi Internacional Guadalajara. En la fotografía se encuentra Menandro Ramos trompetista y su esposa Isabel Zapata (Chavela) con sus hijos Rolando, René y Alex Ramos. (Fotografía de Izabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Los comienzos no fueron fáciles. Según Chavela, en Pasto casi nadie conocía lo que era un mariachi, por lo que inicialmente eran objeto de burlas y confusiones. Con el paso del tiempo, la comuni-

dad empezó a familiarizarse con la música mexicana y el mariachi ganó reconocimiento, llegando incluso a tener seguidores que los acompañaban de serenata en serenata.

Al principio, el mariachi Guadalajara llevaba por nombre Mariachi Zacatecas, pero el cambio de razón social surgió por recomendación de allegados al director, quienes consideraban que “Zacatecas” no era comercial, por lo que adoptaron el nombre de “Mariachi Guadalajara”, y posteriormente añadieron el calificativo Internacional debido a las frecuentes presentaciones en Ecuador y Perú. Uno de los eventos que contribuyó a este reconocimiento ocurrió cuando una taberna en Quito solicitó al mariachi, después de que su grupo mexicano residente perdiera la visa de trabajo.

Resulta que en Quito había una taberna de un mexicano, entonces tenían un mariachi mexicano de planta y resulta que a ellos les pidieron visa de trabajo y tuvieron que devolverse para México, entonces alguien zapeó por ahí y dijo “en Pasto hay un mariachi excelente, se llama Guadalajara”, no dudaron, lo contactaron a Menandro, se fueron para Quito y nace el Mariachi Internacional Guadalajara. Y nosotros llegamos a consolidarnos como el mejor mariachi a nivel internacional, el Mariachi Guadalajara (R. Arturo comunicación personal, 1 de octubre de 2020).

El Mariachi Internacional Guadalajara se convirtió en la primera escuela para muchos músicos de Pasto y sigue siendo un referente importante. No obstante, varios intérpretes señalan que esta no fue la primera agrupación de mariachi en la ciudad, sino la segunda.

De acuerdo con testimonios como el de Ricardo Arturo, el primer mariachi fue el de Luis Santacruz que estuvo activo entre 1965 y 1970. En el Mariachi de Luis Santacruz participó también Menandro Ramos. Tras retirarse del Mariachi de Luis Santacruz, Menandro Ramos formó el Mariachi Zacatecas, el cual, con el tiempo tomaría el nombre de Mariachi Internacional Guadalajara.

Otros músicos, como Luis Santacruz, confirman que Menandro trabajó con él antes de independizarse y crear su propia agrupación, marcando así el inicio de dos mariachis activos en Pasto durante esa época.



Figura 9.



Figura 10.

Figura 9 y 10. En la fotografía se encuentran los hijos de Menandro Ramos, trompetista, y su esposa Isabel Zapata (Chavela) directores del Mariachi Internacional Guadalajara. Los hijos de Chavela y Menandro Ramos aprendieron desde temprana edad a cantar y tocar la música de mariachi (Fotografía de Isabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Más adelante se ausentó un músico porque le salió trabajo a Cali y llamamos a Menandro Ramos, y sonó muy bonito el mariachi, en esas Menandro dijo hacen falta mariachis aquí, yo me voy a armar mi propio mariachi, mi esposa canta también. Él dijo voy a probar como me suena de director el mariachi, présteme el uniforme, los sombreros y de ahí para acá nació el otro Mariachi

Guadalajara, seguimos trabajando los dos mariachis (L. Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020).

2.2 Mariachis Que Se Nombran En El Transcurso De Las Entrevistas:

A lo largo de las entrevistas los entrevistados Milena Portilla, Lorena Martínez, Pedro Antonio

Torres, Andrea Reyes, Ricardo Arturo, Leonardo Burbano, Ricardo Mera, Luis Santacruz, mencionan diversos mariachis de la ciudad de Pasto, muchos de ellos con larga trayectoria, aportes significativos y transformaciones en la cultura mariachi local.

Mariachi Klásico (2005): Fundado por Milena Portilla, quien impulsó un proyecto disciplinado, con reglamento interno y un vestuario distintivo. Innovó al incluir ritmos como música nariñense, cumbias, pop y rock. Representó a Nariño y A Colombia tres veces en México (M. Portilla comunicación personal, 7 de septiembre de 2020; P. Torres comunicación personal, 24 de septiembre de 2020; R. Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

- **Mariachi Veracruz ¡El Original! (1990):** Creado por Gustavo Salazar y Danilo Guerrero. Se consolidó gracias al talento de músicos como los hermanos Martínez y Pedro Torres. Tras la pérdida del nombre, Salazar fundó el Mariachi Garibaldi en 2001 (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020; P. Torres, comunicación personal, 24 de septiembre de 2020; R. Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020; A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020; L. Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

- **Mariachi Veracruz Segunda Generación:** Recordado por artistas como Carlos Muñoz, Milena Portilla y Andrea Reyes, quienes integraron la agrupación en diferentes etapas (A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020; M. Portilla, comunicación personal, 7 de septiembre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

- **Mariachi Estrellas de México (2004–2005):** Fundado por Lucho Guzmán. Integrado por instrumentos tradicionales y músicos como Carlos Muñoz y Lorena Martínez (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

- **Mariachi Monterrey (2000):** Dirigido por Richard Estacio, con amplia proyección y numerosos integrantes destacados como Andrea Reyes, Pedro Torres y Lorena Martínez (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020;



Figura 11. En la fotografía se encuentra Lucho Guzmán director del Mariachi Estrellas de México. Lucho Guzmán lleva atuendo blanco (Fotografía de Luis Guzmán, comunicación personal, 10 de enero de 2023).

- A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020; R. Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020).

- **Mariachi Martínez:** Agrupación familiar conformada por miembros de la familia Martínez, incluidos Camilo, Álvaro y Lorena Martínez, junto a cantantes como Dilan y Lady (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020).

- **Mariachi Sol de América (2009):** Dirigido por Luis Díaz. Innovador al incorporar la flauta travesera. Contó con músicos como Carlos Muñoz y Ricardo Arturo (A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020; R. Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020; L. Burbano, comunicación personal, 6 de octubre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023; L. Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020).

- **Mariachi Juárez:** Brevemente mencionado en las entrevistas (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

- **Mariachi de Mi Tierra (2012):** Dirigido por Leonardo Burbano y Carlos Muñoz. Agrupación con más de 13 años de trayectoria. (L. Burbano, comunicación personal, 6 de octubre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

- **Mariachi Real:** Fundado por Andrea Reyes; incluye voces masculina y femenina e instrumentos como trompetas, violín y ocasionalmente flauta o acordeón (A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020).



Figura 12. Mariachi de Mi Tierra en Centro Comercial Unicentro Pasto. En la fotografía se encuentra de derecha a izquierda Carlos Muñoz (director), Camilo Zambrano, Valentina Riascos, Leonardo Burbano (director), Yerson, Hugo Narváez (Fotografía de Carlos Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023). Foto tomada por Iván Yamúez.

- Mariachi Azteca, fundado en el año 2009 (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Águilas de México (1976): Fundado un año después del primer mariachi de Pasto, según Lucho Guzmán (L. Guzmán, comunicación personal, 10 de enero de 2020).
- Mariachi Jalisco (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Alma de México (2015): Proyecto destacado que enaltece el talento femenino nariñense. Ha recibido varios premios Correo del Sur. Actualmente, dirigido por Felipe Benavides, con integrantes como Elisa Paredes, Janeth Yépez entre otras 2022 (Mariachi Alma de México, 2024).



Figura 13. Fotografía de algunas integrantes de Mariachi Alma de México que hicieron parte de dicha agrupación en el año 2021. En la foto aparecen, de derecha a izquierda, Janeth Yépez, Valentina Riascos, Elisa Paredes, Tania Charfuelán y Lina Benavides. Tomada de (Alma de México, 2024). Foto de Felipe Benavides Castro director de Mariachi Alma de México Pasto.

- Mariachi Moderno (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Femenino Tequila: Agrupación femenina perteneciente al propietario de la Orquesta Caramelo (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Pasión de México (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Chapala (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Nuevo León (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Guadalupe (2014). (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi México Contemporáneo: Dirigido por Alex Ramos, con proyección internacional y participación en encuentros en México (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).
- Mariachi Corazón de México (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

2.3. El Vestuario del Mariachi:

Los trajes de mariachi pueden presentarse en diversos colores, aunque los más tradicionales son el negro y el blanco (R. Ramos (Comunicación personal, 28 de octubre de 2023). P. Torres (comunicación personal, 24 de septiembre de 2020). L. Burbano (comunicación personal, 6 de octubre de 2020). Un elemento indispensable para completar el atuendo es el sombrero de charro (L. Martínez (Comunicación personal, 13 de septiembre de 2020)).

El vestuario del mariachi incluye varios elementos importantes como son los herrajes, chaleco, chamarra, camisa, corbatín, sombrero, botas y sarape (L. Guzmán, comunicación personal, 10 de enero de 2020; R. Ramos, comunicación personal, 28 de octubre de 2023). En el caso de las mujeres, la indumentaria se adapta a su estilo e incorpora falda, moños y el cabello recogido, manteniendo siempre la esencia tradicional del mariachi (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020).

Durante el periodo en que L. Martínez formó parte del Mariachi Veracruz de Gustavo Salazar, su falda no era larga, sino que llegaba únicamente

hasta la rodilla, con el propósito de resaltar el uso de las botas largas (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020). Asimismo, los adornos de la falda estaban elaborados con monedas de $\frac{1}{4}$ de peso unidas mediante cadenas, simulando las tradicionales botonaduras del traje de mariachi. Su vestuario se complementaba con chaleco, moño rojo y sombrero. Por su parte, el artista Lucho Guzmán coincide en señalar que los primeros mariachis no utilizaban botonaduras metálicas en sus trajes, sino monedas de 1 peso como elemento ornamental.

Por otra parte, en Nariño, varios músicos de mariachi se han encargado de realizar sus propios trajes. Tal es el caso de Lucho Guzmán, quien ha elaborado artesanalmente trajes y sombreros, ya que él se especializó en este oficio y siempre ha buscado realizar su vestimenta de mariachi de manera artesanal (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

Del mismo modo, Lorena Martínez integrante del Mariachi Martínez ha decidido confeccionar sus propios trajes, inspirándose en la artista Isabel Zapata, cantante del Mariachi Internacional Guadalajara: “Chavelita cosía también sus propios trajes, esa es la referencia. Uno escucha que Chavelita hace sus trajes, ella los diseña” (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020).



Figura 14. Isabel Zapata (Chavela) con su traje de mariachi confeccionado por ella (Fotografía de Izabel Zapata (Chavela), comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

En la actualidad, tal como afirma C. Muñoz (comunicación personal, 20 de enero de 2023), los mariachis utilizan con frecuencia bordados en sus uniformes, incluyendo en los pantalones y chamarras que también van decoradas con adornos de animales como gallos, águilas, caballos,

toros, entre otros.

2.4. Instrumentos:

En México, una agrupación de mariachis generalmente incluye tres violines, tres trompetas, una guitarra, una vihuela, un guitarrón y voz. Sin embargo, cuando el género ranchero comenzó a introducirse en la ciudad de Pasto, los mariachis de esa época no contaban con algunos instrumentos característicos de la música tradicional mexicana, como por ejemplo el guitarrón y la vihuela. Por ello, los artistas de ese tiempo, se vieron en la necesidad de adaptar una guitarra pequeña o un requinto sin la sexta cuerda para reemplazar la vihuela y así mismo, una guitarra de mayor tamaño para cumplir la función del bajo (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023; L. Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020).



Figura 15. El Mariachi Azteca, dirigido por Luis Santacruz, es considerado por algunos artistas como la primera agrupación de mariachi en la ciudad de Pasto. En la fotografía se aprecia la sustitución del guitarrón por una guitarra. En la foto se encuentran entrando en el coliseo Sergio Antonio Ruano.

Según Ricardo Arturo (comunicación personal, 1 de octubre de 2020), cuando el género ranchero llegó a la ciudad de Pasto, tampoco se contaba con muchos violinistas; solo se hallaban unos pocos, como Humberto Delgado, Luis Arce y el polito de la Ronda Lírica. Hoy en día, los violinistas son comunes gracias a las escuelas de formación musical y, por el contrario, se contemplan pocos trompetistas en este ámbito.

Aunque Ricardo Arturo destaca en el anterior párrafo, la numerosa presencia de violinistas en el formato mariachi de la ciudad de Pasto, la verdad es que, otros artistas enfatizan sobre la carencia de estos músicos en el género. Por ello,

varios directores de agrupaciones de mariachi se han visto en la necesidad de sustituir el violín por la flauta traversa, el saxofón, el acordeón o la organeta electrónica (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023; L. Burbano, comunicación personal, 6 de octubre de 2020).

De los instrumentos mencionados previamente, la flauta traversa ha sido el más utilizado para reemplazar el violín en los conjuntos de música ranchera de Pasto. Se ha caracterizado por aportar un color y brillo diferente y, del mismo modo, ha servido como apoyo o acompañamiento de los instrumentos melódicos de esta música (L. Burbano, comunicación personal, 6 de octubre de 2020; A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020; R. Arturo, Comunicación personal, 1 de octubre de 2020).

A mi si me gusta la flauta porque inclusive hay un tema que lo tocan mucho en México y es El Pastor. Ese va con flauta, es un buen acompañamiento para el mariachi, ayuda al formato y es una ayuda para los violines. Yo sí estoy de acuerdo en la flauta. También estoy de acuerdo en implementar otros instrumentos como el acordeón, aunque se asemeja más al tema norteño, pero sí (A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020).

De acuerdo con Pedro Torres (comunicación personal, 24 de septiembre de 2020) y Ricardo Arturo (comunicación personal, 1 de octubre de 2020). La primera agrupación que incluyó el instrumento flauta traversa en el formato mariachi de pasto fue el Mariachi clásico, en seguida el Mariachi Sol de América, después el Mariachi Juárez entre otros.



Figura 16. Flautista Valentina Riascos interpretando el instrumento flauta traversa en el Mariachi Alma de México. Tomado de (Alma de México, 2024).

Actualmente, mientras algunos artistas destacados, como Chavela y Rolando Ramos, mantienen el esquema musical clásico del Mariachi, otros intérpretes del género mexicano han optado por enriquecer su conjunto con instrumentos como bombos, congas, requinto y batería. Esta fusión busca explorar nuevos matices y ampliar la sonoridad de la música folclórica mexicana (R. Ramos, comunicación personal, 28 de octubre de 2023; I. Zapata, comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

2.5. Repertorios Que Tocan Los Mariachis Y Como Se Aprenden Las Canciones:

Con base en las entrevistas realizadas para este trabajo, se concluye que los mariachis antiguos de la Ciudad Sorpresa interpretaban un repertorio inspirado en la música regional mexicana, que incluía ritmos como sones, huapangos, boleros, pasodobles y rancheras. Entre las canciones más ejecutadas estaban Paloma Querida, Serenata Sin Luna, El Son de la Negra, Las Mañanitas, entre otras.

Hoy en día, el repertorio de los mariachis en Pasto se ha diversificado, incorporando así, canciones nariñenses bailables, reguetón, cumbias colombianas, pop, rock, baladas y otros temas contemporáneos con el fin de llamar la atención del público pastuso (R. Ramos, comunicación personal, 28 de octubre de 2023; I. Zapata, comunicación personal, 28 de octubre de 2023; C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

Mirando los mariachis que ya existían aquí en la ciudad y los que existían en México lo que yo quería era hacer un cambio, porque siempre se acostumbraba a la música ranchera, pero para llegar a los jóvenes era más fácil llegar con un tipo de música un poco diferente, no los temas clásicos rancheros sino innovar en el repertorio. Mi idea era llamar la atención de los jóvenes también por eso comenzamos a tocar música de Nariño también, cumbias colombianas, pop, rock, baladas en formato mariachi (M. Portilla, comunicación personal, 7 de septiembre de 2020).

Por otro lado, en las entrevistas registradas para este documento, se comenta también como los músicos de estas agrupaciones se aprendían los temas musicales de los años 70, 80 y 90. De esta manera, se señala que las primeras agrupaciones recurrían a dispositivos como el tocadiscos, los discos de larga duración (long play), la rockola,

las películas del Teatro Imperial o la vitrola para escuchar, obtener las melodías y así lograr ejecutar el repertorio.

Algunos mariachis reproducían y escuchaban varias veces la misma pieza en estos dispositivos hasta grabarla en la mente y tocarla de memoria, ya que no sabían leer partituras y les resultaba más fácil aprender las canciones de oído. Por otra parte, ciertos músicos de aquel entonces sí sabían leer y transcribir partituras para trompeta. El maestro Rolando Ramos da testimonio de ello al afirmar que su padre, director del Mariachi Internacional Guadalajara, adaptaba música para trompeta:

En el caso mío, yo casi no tenía experiencia, aprendía de memoria yo no leía en ese tiempo. Pero si había partituras, mi papá transcribía para trompetas partituras y las armonías en ese tiempo era más que todo escuchar un tema y sacarlo a oído, ya después ya se fue evolucionando y se sacaron las partituras para todos los instrumentos (R. Ramos, comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Conforme el ámbito musical de los mariachis fue evolucionando, incorporaron nuevas fuentes de sonido, como el CD, el casete, las grabadoras de casete, los equipos de audio, cuadernos para escribir y el pentagrama.

En el presente, tal como afirma Carlos Muñoz se cuenta con el gran beneficio de la tecnología, la cual ha permitido la incorporación de diversas plataformas, sitios web y aplicaciones que facilitan la búsqueda, el intercambio y la reproducción del género tradicional mexicano:

Hoy en día, con la mayor fortuna de la tecnología que ha avanzado mucho, las plataformas y aplicaciones y un sin número de cosas que nos ayuda y la transcripción de las partituras y compartir las partituras de los que son mariachis es muy importante, hay páginas para compartir partituras y que los colegas nos comparten, la música en YouTube también, en spoty five y Facebook se nos hace más fácil conseguirla porque está al alcance de la mano, escuchar, reproducir, tutoriales en YouTube de colegas o famosos que pues tratan de explicarnos y de tratar de conservar esa música bonita que es el mariachi (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023).

2.6. Sonido:

Al principio, los mariachis interpretaban sus serenatas sin amplificación, lo que los obligaba a tocar con gran intensidad para asegurarse de que la música se escuchara claramente (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023):

Al comienzo, cuando empezó el mariachi teníamos nosotros, yo creo que era una corneta, si me parece porque nosotros no teníamos amplificación, al empezar el mariachi no sabíamos cómo hacer y andábamos en un Land Rover (I. Zapata, comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

2.7. Mujer Mariachi:

En Pasto, la inclusión de la mujer en el mariachi ha sido un proceso significativo que ha contribuido al crecimiento y evolución del género en la región. Aunque tradicionalmente este ámbito se hallaba dominado por hombres, las mujeres comenzaron a ganar un espacio en las agrupaciones de mariachi gracias a su talento, presencia, elegancia, ternura y belleza. (L. Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre de 2020; M. Portilla, comunicación personal, 7 de septiembre de 2020; A. Reyes, comunicación personal, 28 de septiembre de 2020; L. Burbano, comunicación personal, 6 de octubre de 2020; R. Mera, comunicación personal, 10 de octubre de 2020; L. Santacruz, comunicación personal, 23 de octubre de 2020; (C. Muñoz, comunicación personal, 20 de enero de 2023; R. Arturo, comunicación personal, 1 de octubre de 2020).

Una de las figuras femeninas más importantes en Pasto ha sido Isabel Zapata, quien en 1972 ingresó al Mariachi Internacional Guadalajara como voz principal, marcando un hito histórico al ser una de las primeras mujeres mariachi en la ciudad. Posteriormente, en Pasto surgieron otras artistas como Milena Portilla, Nubia Pabón y más adelante se conformaron también grupos de mariachi femeninos como Mariachi Tequila que lo hizo el director de la Orquesta Caramelo y Mariachi Alma de México (R. Arturo, Comunicación personal, 1 de octubre de 2020):

La mujer marcó un hito muy especial. Aquí en Pasto, hablamos de Alma de México mis respetos ellos salieron de Juárez, pero se enfocaron. Inclusión de mujeres aquí en Pasto, mariachi que no tenga mujer no es mariachi con todo respeto, porque hay mariachis en donde todos son hombres, yo si no he podido, el día que yo saque a las mujeres de mi mariachi es como no tener cobija-

da mi espalda de noche.

3. Conocimientos Adquiridos por los músicos de los Mariachis

En este apartado se compilan los conocimientos, técnicas y percepciones que los músicos entrevistados comparten acerca del mariachi. Dado que las entrevistas fueron semiestructuradas, cada participante respondió libremente según su experiencia e intereses.

Milena Portilla:

Milena Portilla comenta que, al viajar a México con el Mariachi Klásico para participar en el Encuentro Internacional del Mariachi y la Charretería, comprendió la importancia de respirar por la nariz en climas fríos para cuidar la voz. Asimismo, recomienda el rubateo —técnica basada en la libertad rítmica— y el vibrato como elementos esenciales del canto en mariachi. También explica que interpretar en un trío es distinto a hacerlo en un mariachi, pues este último exige rubateo y un estilo más libre. En cuanto a sus preferencias, disfruta el bolero ranchero, los huapangos y los sones, y reconoce como influencias a Steeven Sandoval, Arturo Vargas, Rocío Dúrcal, Ana Gabriel, Javier Solís, Mariachi Reyna de Los Ángeles y Mariachi Divas.

Lorena Martínez:

Lorena expresa su gusto por el son y el bolero. Además, considera que Juan Gabriel transformó la música mexicana al fusionar la balada con la ranchera. Entre sus admiraciones incluye a Rocío Dúrcal y al vihuelista Raúl Castillo.

Pedro Torres:

Pedro Torres menciona géneros como los sones, los boleros y las rancheras.

Andrea Reyes:

Por su parte, Andrea Reyes señala que en la música mexicana se interpretan ritmos como huapangos, boleros y corridos rancheros. Entre los intérpretes más representativos menciona a Pedro Infante, Javier Solís, Vicente Fernández, Juan Gabriel, Chavela Vargas, Flor Silvestre, Antonio Aguilar, José Hernández y Arturo Vargas. Sobre técnica instrumental, afirma que la vihuela requiere precisión rítmica, técnica en la mano y firmeza en la pisada. En el canto, destaca el uso del vibrato y el falsete.

Ricardo Arturo:

Señala que la música mexicana se caracteriza por su energía. Se mencionan ritmos como el son, el bolero moruno, la ranchera y el jarabe. Además, se destaca la complejidad del son y la necesidad de sincronía entre vihuela y guitarrón. En cuanto al violín, se lo describe como “el alma” del mariachi. Entre los músicos admirados se mencionan a Pepe Martínez, Juan Gabriel, Antonio Aguilar y Vicente Fernández y también se recuerda cómo la flauta se incorporó al mariachi en los años noventa.

Leonardo Burbano:

Leonardo Burbano expresa admiración por Javier Solís, José Alfredo Jiménez y Vicente Fernández. Disfruta de los sones, rancheras, boleros, huapangos y corridos, y resalta la importancia de la afinación, la fuerza vocal, el falsete y el vibrato.

Ricardo Mera:

Ricardo Mera menciona que la riqueza y variedad de la música mexicana son elementos esenciales del mariachi.

Luis Santacruz:

Luis Santacruz valora especialmente la afinación y ritmos como el jarabe, el son huasteco y el huapango, destacando “La Malagueña” y “El Pastor” como piezas emblemáticas. También aprecia la música campesina, como la de los jarochos y torbellinos. Entre los artistas admirados menciona a Silvestre Vargas, Pedro Infante y Javier Solís. Sus canciones favoritas son “Flor sin retoño” y “Si nos dejan”.

Luis Guzmán:

Luis Guzmán define la música de mariachi como sentimental, romántica y alegre. Señala “El Son de la Negra” —creado por los hijos de Gaspar Vargas y Rubén Fuentes— como el himno del mariachi, afirma que un mariachi que no toque “El Son de la Negra” no puede considerarse mariachi. Guzmán destaca también, algunos artistas de la música mexicana como Rubén Fuentes, Silvestre Vargas, Gaspar Vargas, Jorge Negrete, Pedro Vargas, Pedro Infante, Chucho el Roto, Rafael Méndez y Miguel Martínez.

Carlos Muñoz:

Finalmente, Carlos Muñoz describe el mariachi como una música versátil y profundamente emotiva, capaz de acompañar celebraciones alegres, serenatas románticas y también momentos tristes como los funerales, lo cual demuestra su

amplitud expresiva. Además, afirma que es una música que “traspasa fronteras”.

En cuanto a los ritmos, explica que:

- Las rancheras suelen tocarse en compás de 3/4.
- Los corridos se interpretan en 2/4,
- La ranchera suave o “blu” también se toca en 2/4,
- El bolero ranchero generalmente utiliza el 4/4 y a veces se fusiona con la balada,
- Otros ritmos frecuentes son el huapango, el son y el jarabe.

Además, enfatiza que en México existen múltiples variantes regionales, cada una con arreglos y complejidades particulares que enriquecen el género.

Respecto a la técnica instrumental, Muñoz argumenta lo siguiente:

- La trompeta requiere una articulación muy particular basada en sonidos de lengua como “d”, “k”, “t”, o combinaciones como “tu ru” y “tu ku tu”, lo cual produce el estilo característico del mariachi.
- La vihuela lo esencial es la constancia rítmica y la agilidad de muñeca, debido a la rapidez de los patrones;
- El guitarrón debe producir un sonido profundo y resonante, ya que es considerado “el alma del mariachi”, pues proporciona cuerpo y base rítmica al conjunto.

Por otro lado, en el canto, resalta la importancia del vibrato y el rubato, los cuales aportan emoción y libertad rítmica. También señala que se suelen enfatizar letras como la “r” y la “s” para lograr un fraseo expresivo y marcado.

Isabel Zapata (Chavela):

Isabel Zapata destaca como referentes a Javier Solís, Rocío Dúrcal y Vicente Fernández, y afirma que su interpretación se basa en sentir cada palabra y transmitir autenticidad al público.

Rolando Ramos:

Rolando Ramos menciona a Vicente Fernández, Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar y José Alfredo Jiménez, resaltando que sus composiciones se caracterizaban por sentimientos profundos. Además, explica que las trompetas del mariachi se distinguen por su staccato y su vibrato característico.

4. Experiencias de los Mariachis en Pasto

El apartado recoge testimonios que revelan las emociones, vivencias, dificultades y percepciones de los mariachis en Pasto, destacando tanto su relación con la música como las realidades laborales del gremio.

Milena Portilla:

Expresa que la música mexicana la conmueve profundamente por sus letras y matices interpretativos. Para ella, el mariachi representa cultura, nostalgia y emoción. Recuerda con cariño noches de múltiples serenatas y destaca el orgullo de portar el traje de mariachi, gracias al cual ha cumplido metas personales. Relata anécdotas emotivas —como una serenata para pedir perdón— y señala los prejuicios que enfrentó por ser mujer, lo que la llevó a diseñar estrategias para demostrar su talento al público.

Relata que, al atender las llamadas como encargada del grupo, algunas clientas insistían en que deseaban que el cantante fuera un hombre, argumentando que las mujeres no sabían interpretar bien ese estilo musical. Aunque siempre respondía con respeto y calma, confiesa que esos comentarios le dolían profundamente.

Frente a esta situación, ideó una estrategia: durante las serenatas, los hombres comenzaban cantando y, al final, ella interpretaba una canción como obsequio. En muchas ocasiones, el público quedaba gratamente sorprendido y preguntaba por qué no había cantado antes. Así pues, Milena recuerda que, en una ocasión, una mujer le reclamó: “¿Por qué no me dijo que usted sabía cantar?”, a lo que Milena respondió con firmeza: “Señora, yo le contesté el teléfono, pero usted fue quien dijo que quería un hombre cantando su serenata”.

Lorena Martínez:

Describe el mariachi como una experiencia mágica que emociona al público. Narra una presentación en la que olvidó la letra y fue auxiliada por un compañero. De la misma forma, resalta el ritual de preparación del músico y defiende la importancia de valorar el trabajo artístico, criticando la competencia desleal en precios. También menciona los retos logísticos, como la lluvia, que pueden arruinar una presentación.

Pedro Torres:

Recuerda con nostalgia las épocas en que la gente

salía a escuchar serenatas y comparte la historia relacionada con un sombrero especial que recibió como regalo del gerente de la empresa Singer, quien había viajado a México. En ese entonces, la mayoría de sombreros eran elaborados por Don Lucho Guzmán, y él era el único que tenía uno mexicano auténtico, lo cual lo hacía sentir orgulloso. Sin embargo, durante una serenata en Tumaco, empezó a llover y el sombrero se arruinó, ya que estaba hecho de cartón prensado.

Por último, Pedro Torres insiste en la necesidad de estandarizar tarifas y mantener grupos completos de al menos nueve integrantes.

Andrea Reyes:

Señala que el oficio es gratificante pero riesgoso, pues implica desplazamientos difíciles y peligrosos. Evoca momentos emotivos con el público y relata anécdotas de viajes complicados. Relata también algunas experiencias en las que vivió discriminación por parte del público pues había ocasiones en que ciertas clientas solicitaban que no hubiera mujeres en el evento. En esos casos, el director del grupo, aunque le pagaba, optaba por no llevarla, lo cual resultaba incómodo e injusto.

En otro orden de ideas, la competencia desleal y la constante desvalorización del trabajo musical, se ha convertido en un elemento que ha afectado mucho la labor de los mariachis, por lo cual, Andrea Reyes y algunos artistas decidieron organizarse como asociación, reuniendo actualmente a 16 agrupaciones. Su principal objetivo fue establecer una tarifa base para evitar que los precios siguieran bajando, ya que desde 2003 —cuando cobraban \$180.000 por serenata— ha sido difícil aumentar el valor. Acordaron un monto mínimo que reconoce no solo los gastos operativos, sino también el esfuerzo, la calidad y la dignidad del oficio del mariachi.

Ricardo Arturo:

Narra la experiencia del Mariachi Guadalajara de Pasto cuando debieron representar a México en una feria internacional en Quito. De acuerdo con Ricardo Arturo durante varios años, en la ciudad de Quito se organizaba una feria internacional en la que México era el país invitado de honor. En una de estas ediciones, tras conversaciones entre los embajadores y el presidente de México, se

acordó enviar una representación cultural completa: mariachis, danzantes, gastronomía y otros elementos típicos. Sin embargo, a último mo-

mento, la comitiva mexicana no logró ingresar al país. El evento era al día siguiente y no había plan B. Ante la emergencia, surgió una solución inesperada y fue así como el Mariachi Guadalajara de Pasto fue convocado de manera urgente.

El cónsul mexicano en la región se acercó al grupo y les explicó la situación: “Necesitamos que representen a México, aprendan lo que más puedan”. De inmediato, les entregaron un extenso dossier con información sobre historia, cultura, gastronomía y turismo del país. El grupo, con actitud entusiasta, comenzó a estudiar como si fueran estudiantes de primaria. “¿Qué dice aquí?”, se preguntaban entre risas, mientras descubrían datos como la aparición de la Virgen en el cerro del Tepeyac y otros aspectos emblemáticos de la historia mexicana.

El trayecto desde Pasto hasta Quito fue una verdadera odisea, ya que no había vuelos disponibles. Viajaron por tierra, comieron en el camino y, como suele suceder en estos casos, uno de los músicos sufrió una indigestión. Al llegar al hotel en Quito, los esperaban periodistas y cámaras. Les preguntaban: “¿Son ustedes de México?”, y ellos, siguiendo las instrucciones del cónsul, respondían con seguridad: “¡Sí, claro!”. Sin embargo, la tensión era evidente. A uno de los muchachos se le aflojó el estómago y, cuando fue al baño, también le preguntaron si era mexicano. “Pos sí”, respondió antes de salir corriendo. Luego, ya más tranquilo, le volvieron a preguntar: “¿Tú eres mexicano?”, a lo que respondió con un clásico “¿Mande?”. Ahí fue cuando se dieron cuenta: ¡los habían descubierto! Eran pastusos, no mexicanos.

Finalmente, Ricardo Arturo afirma que no ha sentido discriminación, pero rechaza con firmeza la competencia desleal, que considera perjudicial para los músicos formados y profesionales. Reflexiona sobre la dignidad del oficio y la carga emocional del mariachi en la vida de las personas.

Leonardo Burbano:

Destaca su pasión por la elegancia y el sentimiento del mariachi. Leonardo Burbano recuerda los momentos especialmente duros, como cuando les toca ofrecer serenatas en cementerios o en velorios. “Es realmente triste”, comenta, “ver llorar a las personas me parte el corazón y se me hace un nudo en la garganta”. No obstante, también guarda en su memoria numerosos recuerdos ale-

gres. En varias ocasiones, admite entre risas, se le ha olvidado la letra de una canción, obligándolo a improvisar sobre la marcha, unas veces con éxito y otras no tanto. Además, narra que, en medio de una presentación, la lluvia o los fuertes vientos han jugado bromas imprevistas: los sombreros han salido volando y las partituras han terminado dispersas. “Mejor dicho, muchas anécdotas alegres”, concluye con una sonrisa nostálgica.

Ricardo Mera:

Recuerda las serenatas acústicas tradicionales y la emoción del público. De acuerdo a Ricardo, el

mariachi solía formarse en media luna, de manera acústica, frente al balcón de la residencia donde se ofrecía la serenata. En aquel entonces, no existía la amplificación, por lo que el sonido de los instrumentos era completamente natural. Así, cada uno emitía su propio timbre, sin ningún tipo de distorsión o interferencia.

En el mismo orden de ideas, mientras sonaban las primeras notas, el público comenzaba a correr todas las cortinas. Entonces, la gente murmuraba: “Mira, la serenata es para fulanita... ella no se la merece, porque parece que tiene más de dos novios”. Y así, entre música y comentarios, la noche avanzaba.

Por último, Ricardo reconoce la calidad de los mariachis actuales, pero considera inevitable la competencia desleal en precios.

Luis Santacruz:

Disfrutaba profundamente la conexión con el público y sentía una inclinación especial por géneros como la ranchera y el corrido. Entre todas sus vivencias, hay una que recuerda en particular con el primer mariachi que se originó en la ciudad de Pasto y que relata de la siguiente manera:

Bueno, otra era donde parábamos a dar una serenata se paraba el tráfico; sigan señores nos decían y donde íbamos a tocar se levantaban los vecinos a darnos copa, eso era una alegría. El mariachi era para la gente algo novedoso porque no había habido uno antes. Algunas personas decían: esto se ve solo en las películas, que bueno que haya un mariachi y nos acogían bien. Después para todo era mariachi, hasta para eventos políticos; entonces yo tuve mi época de oro, pero después me quité porque trasnocharse por una serenata no paga, éramos en ese entonces 8 o 10 y ahora no pagan bien. En mis tiempos 100 mil pesitos

si era plata. ¡Ah! y después venían los músicos a pedir trabajo, ya no cabían, venían de Ipiales, Túquerres, Ecuador.

Ricardo Mera, también reflexiona sobre los cambios en la valoración del mariachi, donde hoy muchos priorizan el precio sobre la calidad. Considera que la competencia desleal depende de la demanda.

Luis Guzmán:

Narra cómo creció escuchando música mexicana y admira las composiciones románticas de José Alfredo Jiménez.

Al referirse a sus experiencias internacionales, mencionó que cuando visitó países como Italia, Francia, Estados Unidos, España y, por supuesto, México, observó que los mariachis auténticos solo se encontraban en el territorio mexicano. Incluso en California, que históricamente fue parte de México, no era común ver mariachis en aquella época. En otras regiones, la presencia de estos grupos musicales era prácticamente inexistente. Respecto del trato recibido por el público, aseguró no haber sido víctima de discriminación o maltrato. Sin embargo, recordó una anécdota que vivió en Baviera, donde lo invitaron a participar en una presentación. Al llegar, notó que los mariachis presentes no cumplían con los estándares tradicionales del género: iban mal presentados y no dominaban el repertorio. Ante esta situación, se negó a cantar con ellos y prefirió que tocaran sin su participación. Para él, un mariachi auténtico debe interpretar la música de memoria, sin necesidad de partituras, incluso en condiciones adversas como un corte de luz. Criticó que, en Colombia, muchos mariachis incluso aparecen en televisión leyendo partituras, lo cual —en su opinión— va en contra de la esencia del mariachi tradicional que debe entrar caminando y continuar tocando sin interrupciones, con disciplina y profesionalismo.

En cuanto a la competencia desleal en los precios, expresó que este fenómeno representa uno de los mayores problemas del gremio. Señaló que algunos músicos aceptan trabajar por tarifas muy bajas, lo que termina afectando la calidad general del servicio. Puso como ejemplo la situación en la Plaza Garibaldi, en Ciudad de México.

Carlos Muñoz:

Para Carlos Muñoz, ser mariachi le genera sentimientos de felicidad, alegría y bienestar. Lo que

más disfruta es la manera en que esta música le llena el corazón, especialmente por la posibilidad de transmitir a otras personas toda la emoción y belleza de un género tan expresivo como el mariachi.

En este sentido, Carlos Muñoz recuerda con cariño aquellas noches de serenata en Pasto, momentos llenos de alegría, risas y compañerismo. Cada presentación era una oportunidad para compartir con sus colegas y para recibir el afecto del público. Explica que los clientes solían tratarlos con mucha consideración, haciéndolos sentir importantes, invitándolos a sus fiestas, a comer y a compartir instantes que, para todos, se convertían en recuerdos inolvidables.

Asimismo, afirma que hay muchas experiencias alegres: las risas que surgen en medio de las serenatas, la emoción de las celebraciones de quince años o el cariño de un hijo que dedica una serenata a su madre. Son momentos de felicidad genuina que siempre atesora. No obstante, también menciona las experiencias tristes, especialmente cuando se trata de serenatas en sepelios. Ver a las personas llorar y despedirse de sus seres queridos es algo que le afecta profundamente. A pesar de ello, se esfuerzan por hacer que cada serenata quede grabada como un recuerdo especial en el corazón de quienes los contratan, por lo que ha logrado consolidar una clientela leal a lo largo del tiempo.

Ahora bien, reconoce que no todo ha sido fácil. En algunas ocasiones han tenido que lidiar con personas difíciles. Recuerda, por ejemplo, un evento en un pueblo donde, al llegar a un salón grande para preparar la presentación, un hombre ajeno a la organización comenzó a gritarles y a humillarlos preguntándoles qué hacían allí. Aunque se sintieron incómodos, decidieron manejar la situación con calma. Explica que prefieren evitar confrontaciones y que, en general, las personas suelen recibirlos con respeto y cariño, tratándolos como invitados especiales en sus celebraciones.

Finalmente, desde su experiencia, afirma que la competencia desleal en los precios es un problema que afecta no solo a Pasto, sino a muchas ciudades. Comenta que, con el paso del tiempo, han surgido más agrupaciones y, con menos trabajo disponible, también ha crecido la competencia en todos los sentidos. Además de la calidad musical, ahora muchos buscan atraer clientes ofreciendo

detalles extra, como flores o regalos. Señala que bajar los precios perjudica a todos, incluyendo a quienes lo hacen, porque termina devaluando el trabajo del músico. Por ello, insiste en la necesidad de valorar más esta labor para asegurar mejores ingresos y estabilidad económica para los integrantes de los mariachis.

Isabel Zapata (Chavela):

Según Isabel Zapata la esencia del mariachi y el show musical está en integrarse con el público, en generar una conexión. Eso es algo que a la gente le encanta: participar activamente, hablar, gritar, aplaudir y sentirse parte del espectáculo.

En otro sentido Zapata recuerda una anécdota alegre que ocurrió durante una presentación en Ambato. El grupo fue invitado a actuar en el coliseo, y allí coincidieron con varios asistentes provenientes de Pasto. En ese momento, estaban reemplazando a un mariachi mexicano, y surgieron ciertos comentarios entre el público, como “¡Ellos son pastusos!”. Incluso les pidieron que intentaran hablar con acento mexicano, tratando de parecer lo que no eran. La indicación era clara: “hablen lo menos posible, pero traten de usar estas palabras”. Sin embargo, en medio de la actuación, una mujer del público los reconoció y exclamó: “¡Ehh Menandro, pero si vos eres de Pasto!”. Ante esto, no les quedó más que hacerse los locos.

En otro momento, Chavela compartió una reflexión sobre las dificultades del oficio. Comentó que el frío de la noche puede parecer llevadero desde fuera, pero en realidad representa un gran sacrificio, especialmente cuando llueve.

En otro orden de ideas cuando se le preguntó a chavela si alguna vez había recibido maltrato o discriminación por parte del público, la intérprete de música mexicana respondió con gratitud: “No, gracias a Dios, nunca. La gente siempre ha sido muy respetuosa”. A su juicio, esto se debe a que siempre han actuado con conciencia y profesionalismo. Criticó, sin embargo, que en la actualidad muchos mariachis trabajan solo por el pago, sin preocuparse por dejar una buena impresión o brindar una presentación de calidad.

Rolando Ramos:

Lo que más le gusta a Rolando es poder llegar al público, sentir su receptividad y saber que su interpretación ha sido bien recibida. Para él, eso es lo más importante: notar que la gente disfruta

y queda satisfecha con su trabajo. Cuando el público pide otra canción, es una señal de que las cosas se han hecho bien.

Además, destaca que el público suele ser muy agradecido. En muchas ocasiones, cuando una presentación ha sido de su agrado, expresan su entusiasmo con frases como: “Quiero llevarlos a otra parte otro día”. Son gestos que, según él, motivan y reafirman el valor del esfuerzo musical.

Por otro lado, Rolando comparte una experiencia profundamente dolorosa relacionada con su padre Menandro Ramos quien fue director y fundador del Mariachi Internacional Guadalajara. Recuerda con tristeza que, hasta el último momento de su vida, él amó profundamente la música. El día que falleció, estuvo trabajando hasta las cinco de la tarde en un arreglo para una celebración de quince años. Justo en ese momento comenzó a sentirse mal. Horas antes de morir, todavía estaba transcribiendo partituras. Esa imagen quedó grabada en su memoria como uno de los recuerdos más conmovedores que conserva.

Abordando otro aspecto, reflexiona también sobre una problemática que percibe con frecuencia en el medio musical actual. Aclara que no todos los grupos caen en esto, ya que algunos realmente se destacan por su preparación y compromiso. Sin embargo, lamenta que cada vez es más común encontrar agrupaciones que solo cuentan con una razón social para ser contratadas. Una vez tienen el evento, simplemente reúnen músicos al azar y salen a tocar sin ensayo previo.

Rolando relata una anécdota que ilustra esta situación. En una ocasión, lo invitaron a acompañar una serenata:

—“Maestro, acompáñenos a una serenata”, le dijeron.

—“Con mucho gusto”, respondió él. “¿A qué hora y dónde? ¿Y las partituras?”.

—“No, partituras no hay”, le contestaron. “Eso va en tonalidad original. Échele oreja y como salga”.

Este tipo de informalidad y falta de preparación le parece sumamente irresponsable.

Asimismo, señala que muchas personas acuden a su grupo preguntando por el precio de una serenata. Cuando se les da el valor, suelen decir: “Por allá nos cobran casi la mitad”. No obstante, en más de una ocasión, esas mismas personas han regresado arrepentidas, diciendo: “Qué vergüen-

za, me hicieron quedar mal... hubiera visto”.

Finalmente, menciona que algunos de estos grupos ni siquiera se preocupan por la presentación. Recuerda que, al preguntar si debía llevar uniforme, le respondieron: “No, todos de negro, acá les prestamos un corbatín y ya”. Para Rolando, este tipo de actitudes restan profesionalismo a un arte que merece respeto y dedicación.

Conclusiones

La historia del mariachi en Pasto evidencia un proceso complejo de apropiación cultural, en el cual un género foráneo, introducido por el cine y las tecnologías de reproducción sonora, se transformó en una expresión profundamente arraigada en la identidad local. A través de las experiencias de músicos como Santacruz, Guzmán y Chavela, se observa cómo el mariachi se adaptó a las condiciones materiales y creativas de la ciudad, desarrollando características propias en su instrumentación, vestuario, repertorio y formas de aprendizaje.

La tradición se ha consolidado gracias a la transmisión oral, el aprendizaje empírico y la participación de familias enteras, elementos que han fortalecido su continuidad. El liderazgo femenino ha cobrado relevancia, desafiando estereotipos de género y contribuyendo a la renovación del género en un espacio históricamente masculinizado.

Asimismo, los saberes técnicos y expresivos descritos por los músicos demuestran que el mariachi exige un alto nivel de especialización, contrariando la idea de que se trata de una práctica simple. Sus relatos también revelan tanto la riqueza emocional y simbólica de su labor — especialmente en serenatas y celebraciones— como las dificultades derivadas de la precarización, la competencia desleal y la desvalorización del trabajo artístico.

A pesar de estos retos, surgen iniciativas organizativas que buscan dignificar el oficio, defender tarifas justas y fortalecer su sostenibilidad. De este modo, el mariachi en Pasto se consolida como una expresión cultural viva, transformadora y comunitaria, que articula memoria, identidad y resistencia artística.

Referencias

Arturo, R. Comunicación personal, 1 de octubre de 2020

Burbano, L. Comunicación personal, 6 de octubre de 2020

Guzmán, L. Comunicación personal, 10 de enero de 2020

Martínez, L. Comunicación personal, 13 de septiembre de 2020

Mera, R. Comunicación personal, 10 de octubre de 2020

Muñoz, C. Comunicación personal, 20 de enero de 2023

Portilla, M. Comunicación personal, 7 de septiembre de 2020

Ramos, R. Comunicación personal, 28 de octubre de 2023

Reyes, A. Comunicación personal, 28 de septiembre de 2020

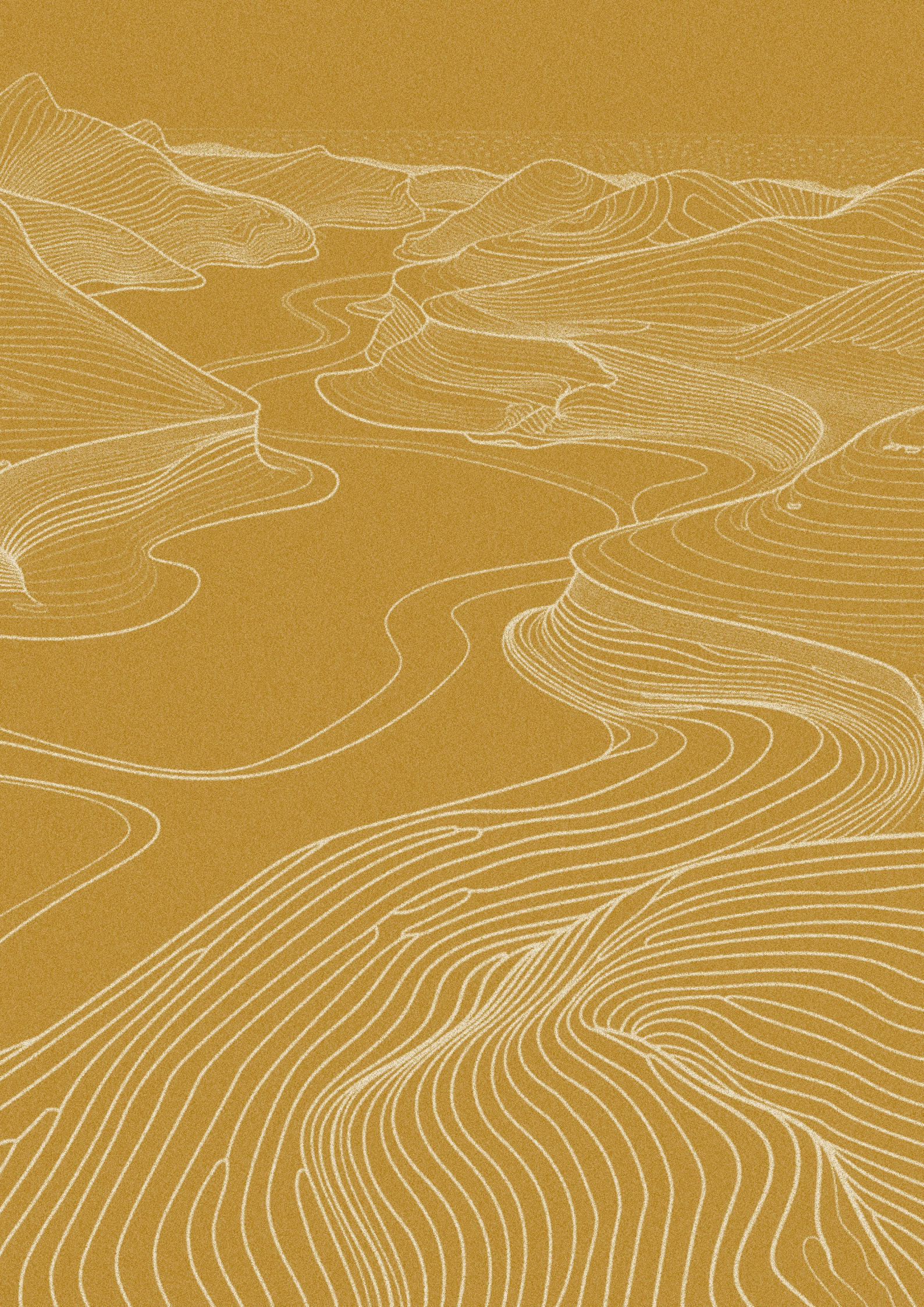
Reyes, A. Comunicación personal, 28 de septiembre de 2020

Santacruz, L. Comunicación personal, 23 de octubre de 2020

Torres, P. Comunicación personal, 24 de septiembre de 2020

Ceballos, E. (2014). Escritura de textos académicos. Revista de Educación y Pensamiento, 84–93.

López, M. (2022). Educación musical para la transformación social. Para una redefinición de objetivos. Encuentros: Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico, (15), 214–227. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/>



Lineamientos generales de la Revista RITHMICA

La Revista RITHMICA tiene como objeto fundamental, la difusión de los trabajos de músicos y artistas plásticos y visuales, dedicados al trabajo investigativo, reflexivo y creativo; profesionales de los ámbitos regional, nacional y mundial.

En el contexto de las disciplinas fundantes de la Revista se publicarán ensayos, artículos (científicos y de reflexión), reseñas de libros, partituras de obras originales de corta extensión y obra plástica bidimensional. Son bienvenidas todas las corrientes de pensamiento, y sus aportes a los procesos y desarrollo de las artes. Tendrá una periodicidad anual.

Parámetros para la publicación de la Revista

1. Clasificación de artículos y tipología de material.

1.1 Ensayo. Desde el punto de vista de las ideas que lo inspiran debe ser argumentativo, propositivo y claro. Debe defender una posición epistemológica o filosófica determinada, buscando confrontar posiciones conexas al tema tratado, con el objeto de sumar argumentos a la discusión. Debe presentar: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, cuerpo del ensayo y referencias.

1.2 Artículo de Investigación Científica. El documento debe exponer de manera detallada, clara y veraz, los resultados originales de proyectos de investigación, culminados mediante la aplicación de un método científico en el campo de las Ciencias Sociales. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, resultados, conclusiones y referencias.

1.3 Artículo de Reflexión. El texto debe presentar resultados de una investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del

autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales. Se caracteriza por el análisis, la discusión de ideas y la argumentación del autor. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, desarrollo del tema, conclusiones y referencias.

1.4 Reseña de libros. Descripción o resumen de un libro publicado en los dos últimos años. Debe dar una visión crítica, breve y profunda, con una información fiel del tema del libro. Estructura: visión general del texto reseñado, conclusiones.

1.5 Partituras. Estas serán obras originales y en lo posible, inéditas, cuya extensión, por razones de espacio, no podrán tener una extensión mayor a 5 páginas. La calidad de la obra será evaluada por pares del campo de la música y con experiencia en composición. Se admitirán los siguientes tipos de obras en partituras: académico, tradicional o popular. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

1.6 Obras. Las obras, serán bidimensionales y originales. La calidad de la obra a publicarse, será evaluada por pares del campo de las artes plásticas y visuales. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

2. Normas de presentación de los trabajos

La citación y referenciación, seguirán las pautas de Normas APA (Publication manual of the American Psychological Association, 7^a. Edición, 2019).

Para cualificar procesos de selección de los trabajos, se hace énfasis en:

2.1 Se debe incorporar el título, el resumen y las palabras clave, en inglés. El título debe tener una extensión máxima de 20 palabras, sin abreviaturas.

El resumen debe indicar: hipótesis (si las hay), objetivos, metodología, resultados y conclusiones. Su extensión debe estar entre 150 y 250 palabras. Palabras clave, entre 3 y 5 palabras.

Después del título, ubicar el nombre del autor (es), la filiación institucional, el grupo de investigación, la línea de investigación y el correo electrónico.

2.2 Los artículos, se deben enviar en formato Word, al correo: rithmica@udenar.edu.co. Las obras bidimensionales deberán enviarse en archivo JPEG de óptima resolución y las partituras, en formato FINALE y en PDF.

2.3 La longitud del artículo está entre 8.000 y 15.000 palabras, incluyendo título, resumen, cuadros, tablas y referencias.

2.4 Identificar la naturaleza del artículo: ensayo, artículo (científico o de reflexión), reseña de libro, partitura, obra.

2.5 En los artículos se pueden incluir diagramas, fotografías, gráficos o cualquier otro material ilustrativo, y se deben anexar las imágenes en archivo separado, en formato JPEG, para su posterior diagramación. En el artículo deben situarse en el lugar exacto donde aparecerán en el artículo publicado, con las respectivas fuentes.

2.6 Todas las expresiones en idioma diferente al español, deben ir en cursiva.

2.7 El material gráfico (tablas y figuras), tiene la finalidad de apoyar o complementar las ideas expresadas. Tanto las figuras (fotos, diagramas, ilustraciones, etcétera) como las tablas (información representada en casillas, filas y columnas), deben incluirse de forma coherente con el cuerpo del texto. En tablas y figuras, es importante incluir el crédito respectivo o fuente.

3. Trámites de Edición

3.1 El Comité Editorial evaluará si se cumplen los requisitos exigidos por la Revista, así como su pertinencia, para publicación.

3.2 El Comité Editorial acusará recibo de los trabajos en el plazo de 15 días hábiles, a partir de la fecha de recepción.

3.3 Los trabajos preseleccionados serán evaluados por dos pares académicos. Si hay diferencia diametral entre las dos evaluaciones, el trabajo será enviado a un tercero. La evaluación será en modalidad doble ciego.

3.4 Si el trabajo es aceptado, se enviarán al au-

tor las recomendaciones realizadas por los evaluadores. Si no es aceptado, simplemente se hará saber esta decisión al autor.

3.5 A partir del envío de las recomendaciones de los evaluadores, el autor deberá remitir, en un plazo máximo de 30 días calendario, las correcciones.

3.6 El Comité Editorial se reserva la decisión final sobre la publicación de los artículos y el número en el que se publicarán, disposición que será comunicada al autor tan pronto esta se conozca. La fecha se cumplirá, siempre y cuando el autor envíe toda la documentación que le sea solicitada, en el plazo indicado.

3.7 El Comité Editorial se reserva el derecho de realizar correcciones menores de estilo.

3.8 Durante el proceso de edición, los autores podrán ser consultados para resolver las inquietudes existentes. Tanto en el proceso de evaluación como en el proceso de edición, el correo electrónico es el medio de comunicación con los autores.

3.9 Los autores aprobados para publicación, recibirán 2 ejemplares de la Revista y la disponibilidad de la versión digital, para fines eminentemente académicos.

4. Reglamento de publicaciones

4.1 Todos los trabajos propuestos, salvo las obras, para ser publicados, deben ser inéditos y originales.

4.2 El artículo será publicado si cumple con las calidades exigidas y el concepto favorable de los evaluadores.

4.3 Los trabajos enviados a la Revista no pueden hallarse simultáneamente en proceso de evaluación en otra publicación.

4.4 Las solicitudes de publicación se reciben en las fechas estipuladas por la convocatoria, la cual saldrá cada año, en el mes de marzo. Los artículos que sean enviados después de estas fechas, serán incluidos en la publicación del siguiente año, previa evaluación y aprobación.

