



Sandra L. Arango

Director: Jaime Ramírez

Profesor: Richard Young

2016

“Altar de Muertos”

Para Cuarteto de Cuerdas y Cinta de Gabriela Ortiz

“ALTAR DE MUERTOS”

LA BÚSQUEDA INTERNA ENTRE LO REAL Y LO MÁGICO:

Estudio del manejo de los elementos de la tradición popular mexicana a la luz del cuarteto de cuerdas en la obra de Gabriela Ortiz

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	8
<b>1. El día de los muertos y su contexto en la herencia mexicana</b> .....	12
<b>2. “Altar de Muertos”</b> .....	15
<b>Ingrediente visual y teatral de la obra</b> .....	15
2.1. Altar tradicional mexicano.....	15
2.2. Instrumentos adicionales.....	17
2.3. Máscaras mexicanas.....	18
2.4. Figuras fantasmagóricas.....	19
2.5. Efectos de iluminación.....	19
<b>3. Estructura dramática de la obra</b> .....	19
3.1. Primer movimiento: Ofrenda (Ofrenda) .....	20
3.3. Tercer movimiento: (Danza macabra) .....	23
3.4. Cuarto movimiento: La Calaca (esqueleto) .....	24
<b>4. Proceso de montaje musical</b> .....	25
4.1. Ofrenda .....	25
4.1.1. Interpretación musical.....	25
4.1.2. Manejo de los tambores de agua:.....	26
4.1.3. Exactitud rítmica:.....	27
4.1.4. Sonoridad .....	27
4.2. Mitclan (Lugar de los muertos).....	28

4.2.1. Complicaciones rítmicas .....	28
4.2.1.1 Cambios constantes de métrica.....	29
4.2.1.2 Instrumentos adicionales "huesos de Fraile" .....	29
4.2.1.3 Dificultades interpretativas .....	31
4.3. Danza macabra.....	32
4.3.1. Dificultades interpretativas .....	32
4.3.1.1 Tejido de voces. ....	32
4.3.2. Cambios en la sonoridad como elemento expresivo.....	33
4.3.2.1 Dinámicas .....	34
4.3.3. Dificultad de las secciones rápidas del movimiento .....	34
4.4. La Calaca (Esqueleto) .....	36
4.4.1. Complejas texturas métricas .....	36
4.4.2. Coordinación rítmica con diferentes técnicas .....	37
<b>5. Proceso de montaje escénico .....</b>	<b>38</b>
5.1. Entrevistas.....	39
5.1.1 Entrevista a Luis Gerardo Rosero, estudiante de la Maestría en Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Octubre 2016 .....	39
5.1.2. Entrevista a Bárbara Pohlenz, estudiante de la maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Octubre 2016.....	45
5.2. Espacio escénico .....	47
5.3. Proceso de iluminación .....	48
5.4. Proceso de grabación en Audio.....	51

5.5. Proceso de grabación en video.....53

**Fotos**

Foto 1. Publicidad del concierto ..... 7

Foto 2. Altar de muertos casero ..... 16

Foto 3: Integrantes del cuarteto en presentación Altar de Muertos ..... 17

Foto 4: Integrantes del grupo luego de terminar el concierto .....20

Foto 5. Representación de Altar de Muertos .....44

**Figuras**

Figura 1. <i>Altar de Muertos: Micltlan</i> : patrón rítmico .....	28
Figura 2. <i>Altar de Muertos: Micltlan</i> : Marcación de acentos .....	30
Figura 3. <i>Altar de Muertos: Danza Macabra</i> : Fugato .....	32
Figura 4. <i>Altar de Muertos: Danza Macabra</i> : Letra M .....	34
Figura 5. <i>Altar de Muertos: Danza Macabra</i> : Letra N .....	35
Figura 6. <i>Altar de Muertos: La Calaca</i> : Letra O .....	36
Figura 7. <i>Altar de Muertos: La Calaca</i> : Coda del movimiento .....	38
Figura 8: Ingeniero de Grabación, Jefferson Rosas, Asistente de Grabación: Santiago García y Manuela Gómez .....	53



Foto 1. Publicidad del concierto

## **Introducción**

El montaje de Altar de Muertos en Bogotá me deja varias reflexiones e impresiones imborrables que a continuación me gustaría compartir:

Si bien es el segundo montaje escénico Latinoamericano de Altar de Muertos, porque el primero se llevó a cabo en Quito, hace un año, y es el primero en realmente llevar una propuesta escénica nueva más allá de la tradición del día de Muertos en México. La mezcla de raíces y tradiciones indígenas propias del sur de Colombia, combinada con algunos elementos de las ofrendas en México le dan un toque de profundidad espiritual mucho más universal lo cual a mí en lo particular me pareció muy acertado.

Esta puesta también propone por primera vez la inclusión de actores que sutilmente inter-actúan con la propuesta musical llevando todo este sentido de ritual ancestral a nuevos planos artísticos.

La participación del cuarteto Q-Arte no solo se compromete en todos sentidos a la parte musical, ellos también dirigidos escépticamente con acierto se involucran en la propuesta teatral memorizando secciones completas de la obra para poder tener mayor flexibilidad de movimiento dentro del escenario.

Felicito además a todos los involucrados que con tanto entusiasmo y dedicación hicieron que Altar de Muertos continúe con una vida propia llena de magia e invención escénica.

*Gabriela Ortiz, México, Octubre 2016.*



La muerte para muchas culturas es la terminación de un ciclo incapaz de reanudarse, es algo que se sabe que llega pero no se desea, algo inevitable, sin embargo existen muchas otras creencias e interpretaciones acerca de la muerte y es que en muchos países latinoamericanos se percibe que es una vía mediante la cual el alma pasa a otro estado de la vida. La mayoría de las naciones de Latinoamérica dedican una fecha muy especial a todos los difuntos pero de todas estas tierras existe una que posee un concepto con mayor riqueza, herencia de las antiguas civilizaciones indígenas que poblaron su territorio, esta tierra es México.

Desde la existencia del hombre primitivo se realizan diferentes cultos a los muertos, de igual forma civilizaciones antiguas de lo que hoy es México, manejaban un trato especial a los difuntos, lo curioso era que mezclaban lo popular y lo religioso con ellos. Para estos pueblos indígenas mexicanos fueron los dioses los que crearon un recinto mediante el cual los muertos esperan con tranquilidad el momento para visitar sus familiares y seres queridos. Este lugar para aquellos que dejan la vida terrenal se le conocía como Mictlan (Lugar de los muertos). Cuando alguien moría se le enterraba con sus pertenencias más valiosas y el alimento necesario para emprender un difícil viaje a este espacio de paz.

Hay que destacar que en el calendario que manejaban estas civilizaciones, existían dos fechas donde los difuntos podían acercarse a sus seres queridos, la primera fecha era la fiesta de los muertitos celebrada durante el noveno mes y la otra era la fiesta grande de los muertos llevada a cabo en el mes siguiente.

En las costumbres celebradas entre varias de las culturas que abarcaban la zona, se destacaban los Aztecas, los Mayas y los Tarascos, sin embargo lo que se percibe hoy en día, se debe a que la celebración del día de muertos en México es una tradición que apareció a partir de las culturas prehispánicas donde se le dio forma gracias a la llegada de otros pueblos.

En 1521 los españoles lograron la famosa conquista de México en la cual derrotaron al Imperio Azteca, llegando con la orden Franciscana la cual tenía como tarea, educar y evangelizar a las diferentes culturas que habitaban lo que hoy es México, este hecho propicio que estas dos celebraciones que se realizaban en torno a los muertos se transformara en una sola, la cual termino por coincidir con la conmemoración católica de los fieles difuntos. Originalmente esta celebración promovía la oración para los que ya no se encontraban en vida, especialmente los que estaban entre el cielo, el infierno y el purgatorio; fueron estas dos razones importantes por las cuales la tradición pasa a hacer parte de esta fecha y de una nación que en su mayoría profesa la religión católica.

Este trabajo tiene como objetivo resaltar no solo el vínculo existente entre la música y la cultura en torno al concepto tradicional de la muerte, sino también la importancia y el significado de dicha celebración en el planteamiento y desarrollo de la pieza musical *Altar de muertos* de la compositora Gabriela Ortiz, donde los elementos de la tradición ancestral mágico-religiosa se mezclan con la música como principal elemento de incorporación, destacando su significado simbólico y respetando la tradición cultural de los pueblos.

La obra *Altar de muertos* es un viaje de exploración en busca de las raíces de la concepción de la muerte en México desde el pasado hasta el presente. Sus ideas podrían reflejar la búsqueda interna entre lo real y lo mágico, una dualidad siempre presente en la cultura mexicana.

Esta obra para cuarteto de cuerdas, fue escrita por la compositora mexicana Gabriela Ortiz, considerada como una de las compositoras más importantes de Latinoamérica.

Gabriela Ortiz realizó estudios de postgrado en Londres, obtuvo su título de maestría en The Guildhall School of Music and Drama y su doctorado en The City University.

Actualmente es profesora en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en México y pertenece al sistema nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

La obra *Altar de muertos* es la primera obra de la serie de “Altars” de la compositora Ortiz: *Altar de muertos*, *Altar de fuego*, *Altar de luz*, *Altar de piedra* y *Altar de viento*. *Altar de muertos* fue escrita en el año 1996 para el cuarteto Kronos, tras la muerte del hijo de David Harrington, primer violín y creador del cuarteto. Después de su investigación sobre el tema de la muerte y las tradiciones en muchas culturas, Harrington optó por las tradiciones mexicanas donde consideran la muerte una parte natural de la vida y la ven con resignación, humor e incluso afecto y le comisionó a Ortiz una obra alusiva al tema.

Esta obra fue grabada por el Cuarteto Latinoamericano en el año 2006. Gabriela Ortiz empleó *Altar de Muerto* como parte de su trabajo de doctorado y para este escrito la misma compositora proporcionó un análisis muy profundo de la obra desde el punto de vista de la técnica compositiva; por esto en este documento se abordará el estudio del manejo de los elementos de la tradición popular mexicana a la luz del cuarteto de cuerdas en la obra de Gabriela Ortiz, la documentación del montaje de la obra a partir del análisis propuesto por la compositora y el trabajo colectivo entre el Cuarteto colombiano Q-Arte, la maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y la colaboración del director escénico colombiano Rolf Abderhalden (director de la maestría), la maestra mexicana Bárbara Pohlenz y el maestro Holandés Jef Dubois.

El concierto fue realizado el día 29 de septiembre en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia en el marco del V Festival Internacional de Música Sacra de Bogotá, con la presencia de la compositora Gabriela Ortiz quien presentó la obra antes de la intervención musical.

Para este trabajo se recolectaron datos importantes como los procesos de montaje musical y escénico de la obra, entrevistas con información de fuente primaria, así como textos relacionados con el contenido de la investigación.

## **1. El día de los muertos y su contexto en la herencia mexicana**

*...cuando los españoles llegaron a México, se encontraron con que los nativos celebraban un ritual en el que aparentemente se burlaban de la muerte, representada por calaveras que significaban muerte y vida y servían para honrar a los muertos, creencia contraria a la de los españoles que consideraban la muerte como el final de la vida y tenían su propia conmemoración a los difuntos. A partir de ese momento impusieron sus creencias con fechas específicas e hicieron la combinación de tradiciones célticas, españolas y mexicanas”*

*(Alberro- artículo)*

Dentro de las manifestaciones más fuertes por la combinación entre las tradiciones célticas, españolas y mexicanas, se encuentra el concepto de la muerte como un proceso cíclico; de la muerte nace la vida y de la vida nace la muerte. Cuando alguien fallece hay celebración de vida, la vida que el difunto está a punto de empezar y la vida que sigue presente en todos los que compartieron anteriormente. En palabras de Octavio Paz, “Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito”.

Según la compositora:

Hablar de la muerte en México es referirse a algo que vivimos en cada momento de nuestra existencia; es algo que está con nosotros todo el tiempo; en nuestra música, en nuestra poesía, en nuestras fiestas,

nuestros juegos, nuestros amores, nuestros pensamientos y todas nuestras actitudes hacia la vida. La muerte está presente en todas partes; nos fascina la muerte. (Ortiz-entrevista)

De acuerdo a la investigación del escritor mexicano José Erik Mendoza en el libro *La Festividad indígena dedicada a los muertos en México*, la muerte juega un papel importante en nuestras vidas, como el fin de un ciclo o una frontera rumbo a otro mundo; la muerte es tan necesaria que, hay que vivir de muerte para aprender a vivir y morir de vida para aprender a morir. El miedo a la extinción total y el dolor que se siente con la pérdida de un ser querido, ha motivado al hombre a crear tradiciones como una forma de consuelo y prolongación de la existencia; como ejemplo tenemos la resurrección, la reencarnación y las creencias en el más allá.

México es reconocido por su fuerte definición cultural; en sus tradiciones convergen diversas influencias que resumen años de intercambios y apropiaciones de legados que se entretajan en nuestra contemporaneidad sin perder su arraigo. Tanto para sus pueblos indígenas como para el país entero, celebrar a los muertos o antepasados constituye una de las costumbres más profundas y dinámicas que hoy en día continúan realizándose, considerado aún como uno de los hechos sociales más representativos. La celebración del Día de Muertos se convierte en una ocasión especial donde las familias honran a sus seres queridos fallecidos; la necesidad insaciable de nunca olvidar a sus difuntos y la fascinación por la muerte, se puede apreciar desde diversas perspectivas, ya sea lúdica, espiritual, católica y prehispánica, entre otras. Para la cultura mexicana el Día de los muertos es creado como un sistema de esperanza donde se niega la muerte para seguir existiendo. Vivir esta tradición, es entender que la muerte es el inicio de un viaje con retorno.

Siendo una de las tradicionales más populares y arraigadas en la cultura mexicana el Día de los Muertos es considerado como el “cumpleaños de los muertos” donde las familias festejan ya sea en los cementerios o en casas, con el fin de recordar a sus difuntos. El

elemento principal es la ofrenda a muertos: tradición ancestral mágico-religiosa creada con flores, alimentos especiales, bebidas, música, inciensos, entre otros, todo esto sobre un altar que lleva por nombre "Altar de Muertos", con el objetivo de invitar a los muertos a compartir con sus seres queridos.

La riqueza cultural de esta celebración ha generado un conjunto de variables y ha inspirado a numerosos músicos, pintores, poetas, escritores, artesanos y otros, a introducir la muerte dentro de sus plegados, como inspiró a Gabriela Ortiz:

La tradición me dio fuertes ideas musicales para desarrollar una pieza que comparte muchos de los elementos (tanto reales como surrealistas) que se encuentran en la celebración del Día de los Muertos. Al igual que con el altar de los muertos, cuando recordamos nuestra gente, ofreciéndoles productos que comparten con nosotros simbólicamente, la pieza *Altar de Muertos*, es también una oferta con mucho significado simbólico. Es un viaje de exploración en busca de las raíces de la concepción de muerte en México desde el pasado hasta el presente. Sus ideas podrían reflejar la búsqueda interna entre lo real y lo mágico, una dualidad siempre presente en la cultura mexicana, desde el pasado hasta el presente. (Ortiz-Entrevista)

La festividad del Día de los Muertos es el producto también de la combinación entre la festividad agrícola de los indígenas que rinden culto a los antepasados y las tradiciones católicas traídas por los europeos, es así como el 1 y 2 de noviembre de cada año se celebra el Día de los Muertos, atrayendo a muchos turistas gracias al apoyo del gobierno mexicano, el cual se ha convertido en un promotor de estas festividades debido a su importancia económica y cultural.

En la actualidad el ritual de día de muertos se mantiene como tradición a pesar de la comercialización y la entrada del *Halloween*, siendo un espacio para compartir en familia o para mantener el culto a sus antepasados, como lo hacen muchas comunidades indígenas.

## 2. “Altar de Muertos”

### **Ingrediente visual y teatral de la obra**

*Altar de muertos” se presenta como música pura aunque los conceptos dramáticos y elementos extra musicales se explican en detalle a fin de comprender la esencia creativa de la obra. De ese modo puede apreciarse únicamente desde este punto de vista”.*

*(Ortiz-tesis)*

Los ingredientes visuales y teatrales en esta pieza, así como el desarrollo de una puesta en escena le dan vida a esta celebración. Veamos los elementos adicionales que la compositora sugiere para la realización de esta obra:

#### 2.1. Altar tradicional mexicano

*“Dicen que los espíritus llegan a la aldea en una hilera, como en una procesión, y al pasar por delante de las casas abandonan el grupo para entrar a saludar a sus familiares, y por eso es que las puertas son dejadas abiertas hasta muy entrada la noche. En esta ocasión, los visitantes pueden entrar y salir de las casas donde son expuestas espléndidas ofrendas”*

*(Buendía 43).*



Foto 2. Altar de muertos casero

La realización de un "altar" como ofrenda, es un homenaje que se le hace a los seres queridos fallecidos como una expresión de amor, gratitud y veneración. Se considera que una ofrenda ancestral tiene los siguientes elementos:

El copal: Se utiliza como purificador del aire, limpia el lugar de los malos espíritus para que el alma pueda entrar a la casa sin ningún peligro.

Las flores: Son la bienvenida para el alma; la más utilizada es la flor de cempasúchil que por su color amarillo representa la fuerza de la luz del sol y de la vida.

Las velas: Representan el fuego y es la luz que sirve como guía para que las almas puedan ver mejor su camino.

El agua: Representa la fuente de la vida y se coloca para calmar la sed del espíritu.

Semillas y granos: Representan la tierra.

Papel picado: Conceptualizado como un adorno que se pone de diferentes colores representando el aire.

Frutas: Representa la naturaleza.



Caminos de pétalos: Concebidos como una guía para que el difunto llegue a su ofrenda desde la puerta de entrada hasta el altar.



Foto 3: Integrantes del cuarteto en presentación Altar de Muertos

En la actualidad la ofrenda tiene gran variedad debido a la entrada de otras culturas y costumbres; se observa en los altares calaveras de dulce, el pan de muerto, catrinas representando la burla hacia la muerte, elementos religiosos como crucifijos, fotos de los difuntos, imágenes religiosas y rosarios, y las ofrendas dedicadas a los difuntos como comida, bebidas alcohólicas, cigarrillos y ropa con cosas que les pertenecían.

Esta tradición fue la fuente de inspiración de la obra "Altar de muertos" y según sugiere la compositora, es importante transformar el escenario del concierto en un altar, agregándole todos los objetos físicos nombrados anteriormente, con el fin de recrear el ambiente visual.

## 2.2. Instrumentos adicionales

Para enriquecer la propuesta instrumental de la obra, la compositora introdujo otros elementos pertenecientes a la tradición musical y sonora mexicana. Los elementos más representativos de estas tradiciones deben ser interpretados por los integrantes del cuarteto de manera activa a lo largo de la obra. Los instrumentos adicionales son:

**Baa-Wehai (tambor de agua):** Este instrumento formo parte de importantes complejos ceremoniales y se usó en los cantos de convocatoria de los bailes para la formación de parejas. Es un recipiente que se construye en cerámica o madera, en su interior se vierte agua y en el extremo abierto se coloca una jícara (calabaza) que queda flotando; se ejecuta con un palo de madera para generar un sonido grave de carácter sagrado. La utilización de este instrumento en el primer movimiento de la obra debe representar los sonidos de una procesión.

**Huesos de fraile, apoyotes o cascabeles aztecas:** es un instrumento de percusión azteca y son el conjunto de nueces (fruto producido por un árbol llamado apoyotes) que se unen y se pegan, ya sea en una bases de cuero o tela y se manejan en los tobillos; su sonido se asemeja a la lluvia o a una serpiente cascabel y son utilizados en el segundo movimiento de la obra para intensificar el ritmo.

### 2.3. Máscaras mexicanas

Las máscaras además de ser elementos de transformación, a través de su historia han sido elementos utilizados en rituales y en diversas tradiciones en México. Ortiz sugiere máscaras para cada integrante del cuarteto en su cuarto movimiento haciendo alusión a lo que es hoy en día la fiesta del Día de Muertos en su país.

La primera mascara deber representar la imagen de la diosa azteca *Coatlicue* (diosa madre de los aztecas), la segunda debe tener los conceptos que identifiquen el bien y el mal. La tercera debe ser una máscara popular mexicana que represente la muerte y por último, una máscara de un luchador.

#### 2.4. Figuras fantasmagóricas

La utilización de figuras fantasmagóricas en el tercer movimiento, representan el concepto de una danza macabra. Para este movimiento se deben proyectar figuras combinadas con las sombras de los intérpretes.

#### 2.5. Efectos de iluminación

La iluminación en esta obra debe resaltar los diferentes ambientes de cada movimiento como un ingrediente visual y teatral. Gabriela Ortiz ha sugerido el siguiente diseño para la iluminación:

Ofrenda: Color azul que dé un ambiente sutil y tranquilo desde el principio hasta el final.

Mictlán: La iluminación debe ser transformada gradualmente desde el azul a un color rojo brillante.

Danza Macabra: Nuevamente el color azul, pero esta vez mezclado con blanco. Las sombras de los artistas deben ser proyectadas alrededor de la pared del escenario.

La Calaca: La iluminación debe ser de color rojo. Al final del movimiento debe proyectarse por encima de los cuatro músicos, una imagen de un cráneo humano sonriente.

### **3. Estructura dramática de la obra**

Traté de desarrollar un lenguaje musical muy arraigado en la tradición popular y al mismo tiempo muy bien informado en el desarrollo de la música contemporánea occidental. A lo largo de este proceso compositivo descubrí cómo utilizar las expresiones auténticas de la música popular mexicana, pero dentro de mi propio punto de vista estético.

(Ortiz-tesis)



Foto 4: Integrantes del grupo luego de terminar el concierto

Para concebir una obra de carácter dramático, Ortiz pide convertir el escenario en un altar, de esta forma la música logra convertirse en ofrenda generando en cada movimiento diversos estados de ánimo, tradiciones y mundos espirituales que configuran el concepto global de la muerte en México. Cada movimiento tiene un concepto dramático diferente:

### 3.1. Primer movimiento: Ofrenda (Ofrenda)

*“When we die,  
We really never do.  
Because we live, we resurrect,  
We continue living, then we awaken,  
This fills us with joy”*

En este movimiento la ofrenda se obsequia como un acto personal y solemne; la entrada de cuatro músicos, uno por uno al escenario, representa la llegada de cuatro espíritus

al altar. Cada integrante entra con una vela por un camino trazado con pétalos hasta el altar para ofrecer su propio discurso musical que es acompañado por los sonidos de los tambores de agua. La intervención de estos instrumentos debe dar la idea de un cortejo fúnebre hasta cuando los cuatro intérpretes se unen en un solo canto y dan fin a la ceremonia. La idea en este movimiento, es crear un ambiente íntimo, dramático y de ritual ancestral.

Este movimiento está dividido en dos partes:

El canto de Ofrenda, *sempre libre e molto espressivo con melancolia* (inicio hasta la letra A) donde destaca el canto libre melancólico y expresivo de cada intérprete sobre un sostén rítmico producido por los tambores de agua y el *Sempre delicato e dolce* (letra A), momento donde convergen los cuatro y se preparan para un delicado unísono rítmico (Letra B) con carácter *Lontano e delicato, Più mosso*. Claramente se aprecia la recapitulación y desarrollo del movimiento con el canto del violín pero esta vez sobre un soporte armónico denso.

### 3.2. Segundo movimiento: Mitclan (lugar de los muertos)

*“Where shall I go?*

*Whell shall I go?*

*The road of the Double God.*

*Is by fortune your house the place of dead?*

*Is it, by chance, the interior of heaven?*

*Or is earth the only place for those who are killed or sacrificed”*

Mictlan o lugar de los muertos, es considerado como el final del camino donde las almas encuentran el descanso eterno. Como la muerte se concibe como un ciclo en constante movimiento, Ortiz utiliza en su segundo movimiento, una unidad rítmica constante que se repite obstinadamente. La música ritual obsesiva que se mantiene en movimiento en estas celebraciones, es imitada por la compositora mediante el empleo de los Huesos de fraile; en este movimiento cada instrumentista debe poner en sus tobillos los Huesos de fraile para acentuar los ritmos marcados en la partitura, con el fin de intensificar la alusión a un ritual tradicional mexicano.

Mictlan está dividido en cuatro partes, cada uno mantiene un discurso musical rítmico obsesivo y repetitivo; para recalcar más el pulso, entran a jugar los huesos de fraile.

La primera sección empieza en la letra **D** *Always rhythmic and obsessive*. El patrón rítmico comienza lentamente y de manera gradual acelera hacia el *Allegro* establecido en la partitura; el cual se mantiene constante por un largo tiempo hasta el primer cambio métrico significativo en la letra **E**. Aquí parte la segunda sección del movimiento con un *Pesante always hypnotic, Ben marcato*, construido con dos elementos diferentes, un acompañamiento con acentos muy marcados y variados en cada parte y unas líneas melódicas repartidas entre todos los instrumentos.

La tercera sección (Letra **F**) *Tempo primo, rhythmic and obsessive*, es la Recapitulación del material rítmico expuesto al principio del movimiento que lleva al próximo cambio de tempo radical con carácter *Prestissimo possibile, sempre brutal* (Letra **G**) que sería la cuarta sección, que vuelve a la sensación rítmica con figuraciones que recuerdan las otras secciones y que se destaca por su velocidad y sincronización rítmica con los huesos de fraile.

### 3.3. Tercer movimiento: (Danza macabra)

*“Human life is like a shadow”*

La Danza Macabra fue el tema central de diferentes expresiones artísticas en Europa; allí la muerte era vista como algo estático y sin movimiento, lo contrario a las creencias mexicanas. Ortiz en su tercer movimiento titulado Danza macabra, representa la llegada de la cultura europea a México. Para enriquecer visualmente la idea anterior, la compositora sugiere proyectar los movimientos de los artistas en combinación con figuras fantasmagóricas.

Escrita también en cuatro partes, desarrolla cada una su propio tema musical con diferentes estados de ánimo y colores:

En la primera sección del movimiento *Mágico e leggiero* desde la letra **I** hasta la letra **J**, la danza que se teje entre las voces tiene un carácter fantasmagórico gracias a las indicaciones de *sul ponticello*, con sordina, *sul tasto*, *tremolo* y ligaduras que recrean ese ambiente.

El *Meno mosso* que aparece en la letra **J**, es un claro contraste con la sección anterior; presenta dos temas diferentes, uno *Molto espressivo* y uno *dolce*, este último tiene un carácter más tranquilo, de reposo, gracias al *senza vibrato* y a las melodías con apoyaturas que destacan.

La tercera sección se encuentra en la letra **L**, *Magico e leggiero*, nuevamente la compositora re expone el primer tema sutilmente con un material nuevo que aparece como puente para la última sección del movimiento.

La última sección es el punto culminante de todo el movimiento, *Piu mosso, sempre ritmico, Ben marcato*, su sonoridad cambia con la remoción de la sordina y su carácter busca resaltar el ritmo y los acentos escritos en diferentes puntos. Ya no existen las ligaduras y su

velocidad cambió. Este tema desemboca en el nuevo material de todo el movimiento, *Molto Allegro with Latin feel*, construido alrededor de diferentes ostinatos rítmico-melódicos con un acompañamiento siempre cambiante.

En esta parte Ortiz introduce pizzicatos, *glissandi*, *ricochet* y juegos de acentos hasta llegar a una coda con carácter de *Meno mosso* e tranquilo donde se aprecian todos los materiales usados durante el movimiento y nuevos efectos como armónicos. La unión de estos materiales interpretados a la vez, le dan una atmósfera de magia y cuando cada voz empieza a desaparecer, un ambiente fantasmagórico.

#### 3.4. Cuarto movimiento: La Calaca (esqueleto)

*“Were shall the dead go?*

*Who knows where they shall go”*

En este movimiento Ortiz cita una melodía de origen huichol que le da fuerza al movimiento, reflejando un mundo musical lleno de alegría como lo hacen los mexicanos en sus celebraciones a la muerte. Con el fin de representar el sincretismo y el sentido surrealista de la muerte en la cultura mexicana de hoy, durante La Calaca, Ortiz sugiere que cada músico lleve puesto una máscara especialmente diseñada.

Este movimiento está estructurado en siete partes y presenta una variedad de pasajes dramáticos, caóticos, ritmos agresivos, dinámicas extremas, diferentes timbres, entre otros.



#### 4. Proceso de montaje musical

*“Altar es una obra programática que describe la concepción de la muerte en México a través de su historia; utilizo estímulos visuales, elementos escénicos, con el fin de enriquecer la comprensión de su contenido dramático, pero la parte musical es suficientemente fuerte para sostenerse desde el punto de vista auditivo”.*

##### 4.1. Ofrenda

###### 4.1.1. Interpretación musical

El movimiento comienza con cuatro grandes solos donde cada integrante del cuarteto realiza a manera de canto ancestral una ofrenda personal dedicada al altar así como a los presentes. Este ritual requirió de apropiarse de elementos extra musicales como la conexión de las culturas indígenas mesoamericanas con la naturaleza y sus deidades. Fue necesario escuchar cánticos ancestrales que nos ayudara a entender y adentrarnos en la naturaleza misma del canto.

La compositora utiliza con frecuencia en sus solos diversos recursos instrumentales como la escala de tonos enteros, trinos irregulares, figuras melismáticas, y reiterativos glisandos; estas técnicas requirieron de un estudio especial por no pertenecer al lenguaje tradicional empleado por los compositores clásicos.

También fue importante la práctica de algunas escalas de tonos enteros como las que implementa el pedagogo Iván Galamian para familiarizarse con las digitaciones y la sonoridad de estas escalas.

Nos vimos en la obligación de memorizar cada parte solista para interiorizar y apropiarnos de nuestro canto. La tarea se centró en hacer cada solo de diferentes formas variando parámetros dinámicos, tímbricos e incluso tomando ciertas libertades rítmicas hasta

lograr la compenetración con la música requerida con el fin de que sonara como una improvisación propia. El resultado final requería que cada solo se pudiera tocar libremente, incluso saliéndose de los espacios convencionales que normalmente usa el cuarteto para tocar y así poder moverse libremente por todo el escenario.

-Los cantos iniciales a manera de ofrenda se conectan sucesivamente iniciando el primer violín, continuando la viola, el segundo violín y luego el chelo. Estos solos son acompañados desde un comienzo por un ostinato rítmico a través de tambores que se alternan y prevalecen durante la primera parte del movimiento a manera de ritual, simulando una procesión y una conexión con el latido interior del ser humano.

#### 4.1.2. Manejo de los tambores de agua:

La idea con los tambores era encontrar la sonoridad que reflejara el ambiente y las intenciones de un ritual fúnebre. La compositora sugirió para esto la utilización de los llamados tambores de agua, sin embargo en nuestra interpretación optamos por buscar sonidos de nuestra región que reforzarán la visión de integrar las tradiciones ancestrales mesoamericanas con las del sur de América. Por eso escogimos para esta ocasión, las tamboras andinas (de donde vienen) las cuales son símbolo de nuestra cultura.

El manejo corporal a la hora de tocar la tambora requirió de especial atención ya que había que lograr una postura que reflejará solemnidad; a la vez aprender a balancear brazos y tronco para lograr una sonoridad profunda.

El manejo de este tipo de instrumentos adicionales y ajenos a nuestra práctica tradicional dentro de una obra, fue un reto adicional ya que el trabajo con instrumentos de percusión usualmente hace parte del estudio de los instrumentistas de cuerda. Para esto se requirió de un estudio rítmico preciso así como de la asesoría de un percusionista que nos orientara al respecto.

#### 4.1.3. Exactitud rítmica:

El primer unísono rítmico el cual aparece en la letra B, representa la unión de los cuatro cantos iniciales que se funden en una sola voz. Este pasaje es uno de los más complejos del movimiento ya que cuenta con figuras sincopadas y cambios abruptos de valores que dificultan la precisión. Para trabajar esto realizamos un estudio intensivo con la ayuda del metrónomo y probamos varias alternativas llegando a la conclusión que la mejor alternativa para nosotros era ajustarnos a la reacción del violonchelo en este pasaje.

Otro punto a destacar en el montaje de este unísono delicado, fue conseguir la distribución de arco acorde al relieve especial que contiene el pasaje a nivel melódico y a la vez teniendo en cuenta que la reacción de los instrumentos graves y agudos del cuarteto no es la misma, lo cual nos llevó a optar por dosificar la cantidad de arco en pro de la unidad y la precisión.

#### 4.1.4. Sonoridad

Al finalizar la primera sección de los solos, en la letra A comienza un episodio en la que por primera vez confluyen los cuatro instrumentos. Este momento está enfatizado por la utilización de acordes pentatónicos generando una atmósfera que requería de una sonoridad especial, así como de un balance cuidadoso de las voces. Para estos pedales buscamos una sonoridad evitando el uso del vibrato, intentando que los solos por encima de estos pedales, se asemejaran a los sonidos de las flautas ancestrales.

El balance sonoro en el unísono central del movimiento en la letra B constituyó una dificultad debido a la decisión de priorizar alguna voz o de buscar por el contrario, una sonoridad donde las cuatro voces tuvieran la misma participación. Buscando encontrar un mejor balance melódico, al primer violín se le otorgó un grado más de protagonismo sin opacar la textura de las otras voces.

Aunque este movimiento no se caracteriza por tener un carácter rítmico, una vez concluye el movimiento la compositora escribe un *attacca* generando una continuidad entre éste y el segundo movimiento el cual empieza con un esquema rítmico de carácter minimalista que nos adentra en el universo de lo que es el Mitclan para los Mayas.

## 4.2. Mitclan (Lugar de los muertos)

### 4.2.1. Complicaciones rítmicas

El movimiento Mitclan comienza con una estructura agrupada en un patrón de acentuación de la siguiente forma:

The image shows a musical score for the piece '2. Mictlan (The place of the Dead)'. It features a piano part with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes a 'Ben Marcato senza sord.' marking and a 'pp' dynamic. The tempo is marked 'Always rhythmic and obsessive (♩ = ca. 88) sempre accel.'. The score is numbered 41 and 12.

Figura 1. *Altar de Muertos: Mictlan*: patrón rítmico

Este ritmo se repite constantemente pasando por todas las voces del cuarteto. La primera dificultad consistió en poder mantener uniformemente este patrón sin importar que voz del cuarteto tuviera que realizarlo.

La precisión rítmica aumenta su dificultad a medida que las otras voces comienzan a realizar contrapuntos los cuales deben estar completamente acoplados con el ritmo base del movimiento.

#### 4.2.1.1 Cambios constantes de métrica

A medida que se desarrolla el movimiento cabe resaltar que la compositora hace uso recurrente de los cambios de métrica utilizando diferentes patrones pero todos agrupados por la medida de las corcheas u octavos. Esto representa un importante reto ya que el pulso final del movimiento debe permanecer y solo cambian las agrupaciones de acuerdo a la acentuación específica de cada compás.

Un importante efecto que ocurre en la mitad del movimiento es el cambio de medida donde la unidad base pasa de corchea a negra; este episodio concuerda con la recapitulación de ciertos elementos presentados en el primer movimiento y donde cada instrumento vuelve a realizar un gran solo. La conexión de estos dos mundos (el ritmo ostinatos del Mitclan con la libertad casi improvisativa de la ofrenda) hace de este fragmento un momento importante del movimiento del cual requiere especial atención para que dicha conexión sea orgánica.

#### 4.2.1.2 Instrumentos adicionales "huesos de Fraile"

Esta obra genera un reto adicional en la medida que los intérpretes deben también acompañarse con instrumentos adicionales a lo largo del segundo movimiento. En Mictlan, cada intérprete debe enlazar sus pies con "Huesos de Fraile" los cuales deben emplearse para marcar diversos eventos rítmicos.

Los huesos de fraile los cuales se sujetan al pie de cada intérprete constituyen una dificultad adicional a la complicidad rítmica existente en el movimiento. La coordinación exigida entre el golpe generado por el pie y los acentos realizados con el arco requirieron de un estudio especial.

También fue importante adaptar las arcadas a los acentos del pie y encontramos que la mejor manera de mantener una buena coordinación era la de realizar dichos acentos con el

arco hacia abajo de manera que la fuerza de gravedad se pudiera aprovechar de la mejor manera y la conjunción del arco con el pie fuera la más apropiada.

La coda del movimiento la cual inicia en la letra con un unísono rítmico, generó una importante dificultad debido a la indicación de tempo (presto frenético) y la coordinación requerida debido a los constantes cambios de métrica en conjunción con los acentos de los huesos de fraile, y el tempo veloz el cual debía dar el carácter de un estado casi hipnótico.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Altar de Muertos: Mictlan'. Each system consists of four staves: two for the upper strings (Violin I and Violin II) and two for the lower strings (Viola and Cello). The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns and accents. The first system starts at measure 224 and ends at measure 227. The second system starts at measure 228 and ends at measure 231. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The notation includes numerous accents (marked with a small 'v' or 'a' above the notes) and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The overall style is highly rhythmic and complex, reflecting the 'presto frenético' tempo mentioned in the text.

Figura 2. *Altar de Muertos: Mictlan*: Marcación de acentos

Encontrar el balance sonoro con la percusión generada por los "huesos de fraile" fue una tarea que se trabajó especialmente con la ayuda de la compositora. Para esta, encontramos que la combinación de diferentes timbres que proporcionan estos instrumentos era la más adecuada al momento de equilibrar los sonidos producidos por cada hueso. A través de esta tarea escogimos como sonoridad dos timbres: uno agudo y otro grave asignando al violín I y la viola el timbre más agudo y los graves, al segundo violín y el chelo.

La combinación de los diferentes patrones rítmicos junto con la coordinación requerida para el uso de los huesos de fraile, hacen de este movimiento unos de los más complicados de la obra y constituye un gran reto a nivel interpretativo.

#### 4.2.1.3 Dificultades interpretativas

Este movimiento constituyó un reto para el cuarteto en todos los sentidos. Los problemas rítmicos se intensificaron como dije anteriormente con la utilización de los huesos de fraile. La sección central del movimiento alberga solos dedicados a cada instrumento del cuarteto donde la escala pentatónica y de tonos enteros que se expuso en el primer movimiento regresa con más virtuosismo exigiendo desplazamientos y cambios de posición a una velocidad considerable a través de varias octavas de cada instrumento.

La coda del movimiento presentó retos también a nivel de afinación ya que utiliza intervalos perfectos y dobles cuerdas como octavas, quintas y cuartas que requirieron de especial atención para que las armonías pentatónicas sonaran limpias a pesar de la velocidad exigida por la compositora.

La acumulación de tensión dada por el ritmo ostinato requirió de una planeación especial para que los climas de cada sección tuvieran sentido, para esto tuvimos que dosificar la energía y ser muy cuidadosos con la dinámica si se quería realmente lograr los grandes contrastes entre *pianissimos* y triple *fortísimos* que están sugeridos en la partitura.

En conclusión después de haber analizado y abordado este movimiento a detalle, considero que es el movimiento más delicado y complejo por la coordinación entre leer, tocar el instrumento, manejar los huesos de fraile, las texturas rítmicas, los acentos y los cambios de compases que suceden a lo largo del discurso musical.

### 4.3. Danza macabra

#### 4.3.1. Dificultades interpretativas

4.3.1.1 Tejido de voces: La danza macabra se caracteriza por tener secciones recurrentes donde la compositora trabajó un motivo de dos compases a manera de fugato.

The image shows a musical score for '3. Danza Macabra'. It is in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 265 and ends at 31. The second system starts at measure 268. The music is marked 'Magico e leggiero (♩ = ca. 108)' and 'sul pont. con sord.'. Dynamics include 'ppp' and 'p'. The score shows a complex texture with multiple voices and instruments, including strings and woodwinds.

Figura 3. *Altar de Muertos: Danza Macabra: Fugato*

Este motivo pasa por todas las voces comenzando por el primer violín el cual hace su exposición sin ningún tipo de acompañamiento. A medida que va pasando por las otras voces se van desarrollando contrapuntos simultáneos que hacen de este tipo de fragmentos todo un reto a nivel sonoro para no opacar el tema principal y a nivel rítmico, para mantener una precisión dentro de este tejido y que todo se pueda escuchar de manera transparente.

Cambios de carácter: La danza macabra está dividida en cuatro partes cada una con un carácter diferente. Encontrar la sonoridad y la intención adecuada para cada una de estas partes constituyó una gran dificultad. La parte inicial requiere de un carácter fantasmagórico explícitamente indicado por la compositora; para encontrar esto, fue necesario buscar entre los efectos específicos de las cuerdas, yendo de colores como el *ponticello* y el *sul tasto* así como al uso de la sordina. La siguiente sección, la cual tienen un cambio de tempo a *Meno*



*mosso* está ambientada por los cambios ente pizzicatos, pedales armónicos y melodías pentatónicas y de tonos enteros. El ambiente de esta sección evoca elementos del primer movimiento que buscan crear una atmósfera más introvertida. Fue importante buscar una sonoridad transparente, arcos adecuados en las líneas melódicas que resaltaran los acentos sin perder las largas líneas a manera de cántico ancestral. La tercera sección se inicia retomando los elementos fantasmagóricos del comienzo, esta vez ambientados por la viola sobre un tapete de trémolos que evocan juegos tímbricos a manera típica de las exploraciones sonoras que se encuentran en los cuartetos de Alberto Ginastera. Esta sección desde sus inicios va en ascenso a nivel de textura y dinámica creando una gran dificultad debido a la necesidad de crear un incremento continuo de atención a lo largo de más de 60 compases. Esta sección desemboca en un *Moto perpetuo* con figuraciones de tresillos a gran velocidad.

La última sección cambia totalmente de estructura en la que la compositora utiliza un bajo sincopado con un carácter especificado "Latín feel". Encontrar este sabor latino usando la técnica de pizzicato requirió de conocer más a fondo las maneras de tocar de los bajistas en la música popular.

Los cambios recurrentes de carácter requirieron de una exploración a nivel sonoro por parte del cuarteto.

#### 4.3.2. Cambios en la sonoridad como elemento expresivo

Uso de recursos sonoros: a través de todo el tercer movimiento se asociaron tres sonoridades principales asignándoles a cada uno un carácter o estado de ánimo propio. La sonoridad de *ponticello* representó en gran medida el carácter fantasmagórico y en ciertas ocasiones macabro que exige el movimiento. El sonido natural estuvo destinado a los pasajes más introvertidos así como a las secciones más melódicas que evocan las armonías y los cánticos de corte ancestral. El sonido flautado o *sul tasto* se reservó para los cambios abruptos de carácter, para intensificar los recurrentes pianos súbitos y para la sección final en

la que todos los elementos melódicos y rítmicos usados anteriormente confluyen en una gran sección de carácter aleatorio que constituyen a la vez el cierre del movimiento.

4.3.2.1 Dinámicas: el rango dinámico del movimiento exige un absoluto control desde los más inaudibles pianísimos hasta secciones de gran intensidad que exigen al máximo la sonoridad del cuarteto. Cabe resaltar que se trabajó especialmente en la distribución del arco para lograr los crescendos abruptos exigidos en ciertos momentos por la compositora así como la utilización recurrente de los súbitos pianísimos, evocando uno de los efectos más encontrados en los cuartetos de Beethoven.

El balance sonoro se dificultó en gran medida a que ciertas secciones del movimiento requirieron de un cuidado especial de las voces debido a la gran velocidad a la que deben ser interpretadas.

#### 4.3.3. Dificultad de las secciones rápidas del movimiento

Cambios de cuerda a gran velocidad: la sección de la letra M, es el primer fragmento de gran velocidad con una indicación de medida de negra con puntillo=132

The image displays a musical score for the section 'Letra M' of 'Alta de Muertos: Danza Macabra'. The score is presented in two systems, with the first system starting at measure 464 and the second at measure 467. Each system contains four staves, representing the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The music is written in G major and 3/4 time. The notation is dense, featuring rapid sixteenth-note passages across all staves. Dynamic markings such as 'cresc.' and 'cresc. poco a poco' are used to indicate the intended volume and intensity changes. The score is a complex piece of chamber music, likely from a string quartet.

Figura 4. *Alta de Muertos: Danza Macabra: Letra M*

Esta sección es de una gran dificultad debido a que el movimiento de tresillos que se encuentra en todas las voces contiene grandes saltos que se traducen en constantes cambios de cuerda; esto requiere de un gran control del arco y exige al máximo la motricidad fina de la mano derecha para poder lograr esto con gran velocidad y a la vez con absoluta limpieza.

Escalas y motivos cromáticos y de tonos enteros a gran velocidad: la sección de la letra N denominada Latín Feel y con una indicación métrica de corchea con puntillo=152, exige de los tres instrumentos superiores realizar figuraciones cromáticas y de tonos enteros a gran velocidad. Esto requirió de una búsqueda adecuada de digitaciones que permitieran realizar estos patrones de manera fluida que estuvieran acorde al carácter ligero y popular que exige la compositora.

The image shows a musical score for a section labeled 'Letra N'. It is in 3/8 time and marked 'Molto Allegro' with a tempo of approximately 152 beats per quarter note. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 476-478) shows three staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from 'fff' to 'pp'. The second system (measures 479-481) continues the patterns, with 'pizz.' (pizzicato) and 'ricochet' markings. The third system (measures 482-484) shows further development of the rhythmic motifs, with 'pp' dynamics.

Figura 5. *Altar de Muertos: Danza Macabra: Letra N*

La exploración sonora, la riqueza en texturas, los cambios marcados de carácter y la precisión rítmica a gran velocidad constituyeron los desafíos más grandes a la hora de

abordar la Danza Macabra. El carácter fantasmagórico único en la obra y destinado exclusivamente a este movimiento requirió de un trabajo tímbrico especial para encontrar el refinamiento y sutileza exigidos por la compositora.

#### 4.4. La Calaca (Esqueleto)

##### 4.4.1. Complejas texturas métricas

La Calaca comienza con un gran unísono rítmico el cual cambia constantemente de métrica. La comprensión de estos cambios requirió de experimentar con maneras diferentes de hacer agrupaciones rítmicas, cambiando en algunos casos la métrica con la finalidad de encontrar una mayor cohesión y una mejor manera de que cada integrante pudiera sentir la pulsación de forma orgánica y a la vez segura.

The image shows a musical score for the piece '4. La Calaca'. The score is written for multiple instruments, including strings and woodwinds. It is in 3/8 time and marked 'Molto energico' with a tempo of approximately 104. The score is divided into two systems, with measures 50-514 and 518-518. The first system includes a section marked 'arco' for the cello. The score features complex rhythmic patterns and metric changes, with various note values and rests.

Figura 6. *Altar de Muertos: La Calaca*: Letra O

Los cambios de textura métrica también se dificultan en este movimiento debido a que en ciertas secciones, algunas figuras se pueden agrupar en diferentes patrones los cuales no son siempre concordantes en todas las voces, por ejemplo violín I y chelo realizan un patrón melódico y un esquema de agrupación: tres corcheas más dos corcheas mientras que el violín

II y viola, simultáneamente realizan un contrapunto el cual está agrupado de manera inversa: dos corcheas más tres corcheas.

#### 4.4.2. Coordinación rítmica con diferentes técnicas

La complejidad rítmica también se extiende en este movimiento a secciones en las que solo se usa la técnica de pizzicato. Esto requirió de un trabajo especial ya que la precisión en pizzicato es generalmente más difícil de lograr. A esto hay que sumarle momentos en los que la compositora exige en dobles cuerdas lo cual lo hace aún más difícil.

La coda del movimiento la cual inicia con una melodía popular mexicana contiene a medida que avanza el movimiento gran dificultad debido a la polirritmia existente entre la voz del chelo y las tres voces superiores.

El patrón de agrupación es totalmente diferente en estos dos grupos y constituye una gran prueba de ensamble y precisión para cualquier cuarteto.

Esta coda exige de una acentuación especial para resaltar el ritmo característico que exige la compositora. Nosotros después de experimentar varias posibilidades encontramos que la manera más adecuada para resaltar este ritmo era realizarlo al talón como lo hacen los músicos que usan técnicas como la denominada "Chop" en la música popular. Estas técnicas al talón requieren de un control y virtuosismo con el manejo del arco.

Figura 7. *Altar de Muertos: La Calaca*: Coda del movimiento

## 5. Proceso de montaje escénico

Siendo “Altar de Muertos” una obra inspirada en la cultura mexicana, el montaje del concierto se realizó con una visión hacia las creencias ancestrales del sur de Colombia, gracias a la participación de Luis Gerardo Rosero, quien pertenece al Resguardo Indígena de Córdoba (Males) en el sur de Nariño y a la maestría en Artes vivas de la Universidad nacional de Colombia y encargado del montaje visual escénico.

La composición musical, escénica y visual de esta obra conto con la participación de los siguientes artistas:

Cuarteto Q-Arte

Compañía Teatro Danza Pies del Sol

Estudiantes de la Maestría en Artes Vivas

Además con el siguiente personal técnico:

Iluminación: Jef Dubois

Ingenieros de sonido: Jefferson Rosas y estudiantes de ingeniería de sonido de la Pontificia Universidad Javeriana

Fotografía: Gabriel Castro

Video: Estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia

Maquillaje y vestuario: Compañía Teatro Danza Pies del Sol

Catrinas: Estudiantes del conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia

## 5.1. Entrevistas

5.1.1 Entrevista a Luis Gerardo Rosero, estudiante de la Maestría en Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Octubre 2016

¿Cuáles son sus orígenes?

Yo soy Luis Gerardo Rosero, pertenezco al gran Resguardo Indígena de Córdoba (Males) en el sur de Nariño y Males quiere decir: hombres que danzan. Soy estudiante de la maestría en Artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia, maestro de Artes Escénicas egresado de la Universidad Distrital. En esa búsqueda de que nosotros, digo: cuando yo tengo este cuello corto, estos pómulos pronunciados, los ojos así, estos labios así, este color de piel, también tenemos derecho a contar nuestra historia y que más que hacerlo a través de la danza, del movimiento, de la danza y que es vivo. En esas ando a ver si podemos desprendernos de eso colonialismo occidental.

¿Qué relación tiene la celebración del día de muertos en México con las celebraciones que se encuentran en su cultura?

Hay que partir con que las celebraciones vienen del occidente; las culturas latinoamericanas no celebramos simplemente realizamos esa comunicación de la madre tierra con el cuerpo; nuestras culturas latinoamericanas como los Aztecas, los Mayas, los Incas y lo que refiere a mi comunidad " el pueblo de los pastos", necesitamos esa comunicación del cuerpo con la madre tierra. El cosechar es otro gesto, es el día a día y los de mi comunidad están en constante comunicación de la música, el teatro, de la danza: se danza cuando se cosecha, se danza cuando están los velorios, se danza y se canta cuando se cocina, se danza y se canta y se baila también cuando un niño se muere, entre otros.

Nuestras culturas latinoamericanas están en constante del acontecimiento del cuerpo y la tierra para realizar algo, que occidente lo llamen celebrar es otro contexto, para nosotros es el diario vivir, no de lo que se nos imponga sino de lo que nosotros realizamos.

Eso de la muerte, ósea la celebración de México con nuestros pueblos más del Sur, están ahí, vivos y constantemente como el correr del agua.

¿Cuál es el significado de los cueches?

Viene de Quechua y cueches es el arco iris, es el arco de todos los colores, azules, rojos, verdes que nos produce la zona meridional del sur de Colombia, porque estamos cerca de la zona tórrida. Es el surgir, llamémosla románticamente, de los seres que brotan de los espejos lagunales del agua, de las ollas de granizo, donde se siembran las ollas de granizo para que siempre este el agua, de ahí salen los cueches. Esta el cueche de colores, el cueche negro y el cueche blanco, son los hombres que nacen de ahí para cruzar ese arco del arco iris y llegar a la tierra, a la muerte. Esa es la relación del nacimiento el arco y termina en la muerte al otro lado del río o al otro lado de la montaña. Cueche significa ese ser, ese ser espectral, maravilloso, fantástico, mitológico de esa región de los cueches, de las quebradas,



de las lagunas, del agua, desde las 6:00 de la tarde hasta las 5:00 de los campos, significa Cueches.

¿Cuál es la relación de los huesos de fraile y los cascabeles que usan los indígenas de su región con la de los mexicanos?

Digamos que los dos producen una sonoridad pero son diferentes. Y los del norte, la semilla del Norte tiene una gran comunicación con los aztecas. Los cascabeles de bronce de acá son un producto del Sur, son un producto de toda esa invasión y de lo impuesto porque aquí son de bronce pero también tenemos nuestros cascabeles con la sonoridad de las semillas, tenemos la sonoridad de las semillas del guanto que es una planta muy hermosa y que los enamorados toman para el suicidio y eso es maravilloso, ese sonido; también tenemos el sonido de la semilla de la chilca que es un árbol que cura la inflamación del estómago o tenemos la semilla del chulco que son materiales donde las semillas las ponemos a disecar y sirven para cierta clase de danza, para la sonoridad de la cosecha, de la siembra, la recogida del agua, la danza del bendito que tiene que ser unas semillas muy finitas, y todas tienen una sonoridad en el sur.

En el norte América pues tienen los huesos de fraile que tienen un tratamiento también, arrancarlos en cierta época, abrirlos, sacarle la semilla de adentro que es muy tóxica, también es un veneno y colocarles los mullitos de hierro, esas esferitas más un tratamiento para la sonoridad y danzar; entonces son sonoros, producen diferentes sonidos y se emplean en el sur para nuestras sagraridad y en el norte también de los pueblos mayas, de los pueblos incas.

¿Cuál es el significado del Jaguar?

El jaguar en estos pueblos latinoamericanos significa un todo: el ser, sobre todo en los grandes chamanes, pasar del hombre común al chaman y del chaman al jaguar después de que se ha sumergido entre las aguas de las lagunas y se pasa por ese túnel del desconocimiento (tanto occidente como el mismo oriente), nuestras comunidades no lo logran descifrar pero es para convertirse en jaguar.

En Bolivia es el Yaguar, es la fiesta de sangre para celebrar la fiesta del toro, de la sangre y la de los muertos. El jaguar en México es el Dios de la montaña, del abismo y del riesgo; en nuestros pueblos del Amazonas, del Putumayo, de Nariño es el amante de la anaconda y en el Caribe también, el jaguar significa un todo, el hombre mismo, la sangre mismo, el ser mismo, la divinidad, la divinidad llevada a la sagrарidad de los pueblos americanos, de los pueblos del sur.

¿Cómo fue encontrar un paralelo entre la música de Gabriela Ortiz y las músicas ancestrales de su región?

Hay muchas premisas de donde partir, esta composición, la realización de las partituras, de la música, de la que realizó la música, no te olvides que viene de un ser femenino, partamos de eso y el sur la candorosidad del sur, de los cuerpos femeninos es muy fuerte, entonces esa fuerza con que compuso la música eso ya es el resultado de una fuerza femenina, eso es importante anotar; lo otro si lo llamase como ciertas frases fuertes, ese contacto y esa marcha con la tierra "pa pa pa" es importante, es un llamado de la *pachamama*, un llamado de los guerreros del Sur, de los guerreros del Norte, un llamado de esa unión del Norte y del Sur, ese atravesar de los sonidos a través del viento de los Andes, el vuelo del cóndor al encontrarse con el del Norte; esto une muchas cosas, une la tierra, une quien compuso, une el género, une la similitud de lo que se come en México y lo que se come acá

en nuestros pueblos que se come el maíz, todas las clases de maíz, el ají, una la comida, una los gestos faciales, una los cuerpos, una esas luchas de clases, una esos pueblos indígenas de chapas y nuestros pueblos indígenas de acá del sur de Colombia, entonces ahí está.

¿Considera que la concepción del montaje cobija un aspecto sacro o religioso?

Para dar la respuesta primero tengo que decir que lo religioso es como impuesto, además lo religioso es producto de la razón más bien es un contexto de sacralidad y sagralidad el hecho de que todos esos materiales expuestos ahí en la escena como tan de la naturaleza, a nivel visual, y como esos cuerpos tan bien en la relación con las formas, las texturas p, el color, los elementos, esos personajes con tu edad, con la edad de los chicos, con la edad mía, con la visión de los directores, con el aporte de los mexicanos, con todos eso en un término de sacralidad, es sacro y es más nuestro también.

¿Qué significado tienen los tambores para su cultura?

Es el llamado de la tierra, para la comida te llaman a través de un tambor, para la cosecha a través del tambor, para abrazar a revés del tambor, el ambiente suena. Nosotros a veces lo contextualizamos el tambor con el norte, o con los palenques, o con lo otro que también es maravilloso pero pues yo soy más andino y también hay el tambor, otra clase de tambor que es el andino que es el de la piel común y corriente de la vaca pero también hay un tambor que se llama "de la yegua", pero también hay otra clase de tambor, de sonidos, de llamados.

El tambor es un llamado para todas las culturas del mundo, es esa comunicación del ombligo, el hombre y la tierra.

¿Cómo fue la escogencia de los elementos del altar?

Ese altar existe también en el sur en nuestras comunidades, el sol de ocho puntas se lo viste con todos los productos de nuestra región, con los oyocos, con las abas, con las calabazas, con la papa chaucha, con la papa ratona, con la papa pastusa, con las coambiacas, con el chulco, con los chilacuanes, con las moras, con las moras de Castilla, con frutas, con los chimbalos, con todos estos productos andinos suramericanos se viste al sol y se le viste para danzar en la fiesta del sol que tiene un nacimiento y tiene una muerte, entonces ahí está la simbiosis, la conexión de como en México se concibe un altar para los muertos, pero en el sur también se construye un altar para la vida y para la muerte del sol, y nosotros tenemos esa sagralidad o ese tributo al sol, al inti.

Pues la escogencia, se trajo algo de Nariño, las hojas, las hojas de guapa donde nacen en el agua, esas hojas inmensas, también trajimos hojas del Amazonas, trajimos los troncos del Putumayo, las abas, las flores, el color, las texturas, los olores, la sonoridad, la arena, las velas, para dar representación a "Altar de Muertos", altar que nos une a todos; A mí me gustaría morir así con un altar lleno de cosas lindas.



Foto 5. Representación de Altar de Muertos

¿Cómo fue la escogencia del vestuario?

Eso es producto de la vida, tuviste suerte, yo tengo un archivo, yo soy del Sur y me hice en el arte desde el vientre de mi mamá que ha sido mujer del carnaval, de la fiesta del Sur y mi padre también artesano del Sur, entonces en ese archivo hay como 3000 piezas de trajes y ya con esa formación en el arte siempre he estado en el carnaval con los disfraces de las comparsas, entonces de ahí han salido muchos trajes como el jaguar, jaguares menores, el ocaso del ángel, el cueche y hombre árbol, brujas, viudas, viejas, diamante de hermosas aguas...hay muchos trajes entonces salió de ahí y como estoy en mi proceso del archivo de mirar y se le dio un tratamiento al vestuario del cuarteto.

Lo de las catrinas está relacionado con la fiesta de la muerte en México y ahí hay piezas, maravillosamente pudimos transformar ciertos elementos y apropiarlos para la pieza que fue también otro trabajo maravilloso, tengo un equipo de trabajo y ahí estamos trabajando.

5.1.2. Entrevista a Bárbara Pohlenz, estudiante de la maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Octubre 2016

Bárbara Pohlenz fue la asistente de dirección de escena, es profesora de la Facultad de Artes Vivas de la Universidad Nacional

¿Qué relación tiene la celebración del día de los muertos en México con las celebraciones en Colombia?

Pienso que en todas las culturas y sociedades se establece una relación con la muerte y con los muertos, no conozco mucho las manifestaciones que en este sentido existen en Colombia. Pero por lo que conozco de las formas ritualizadas de relacionarse con los muertos en los cementerios de Bogotá, en donde todos los lunes se realizan rituales colectivos en

donde los vivos entran en relación directa con los muertos, se hablan y se relacionan de la misma manera que en México los muertos vuelven y bailan y cantan y comen como una manera de comunión entre vivos y muertos.

¿Cómo fue encontrar un paralelo entre la música de Gabriela y las músicas ancestrales de su país?

Escuchar el concierto para poder realizar un montaje escénico que lo acompañara, intentar encontrar el mundo que cada uno de los movimientos plantea, imaginar a través de ellos el viaje hacia el Mictlán fue también un viaje hacia las manifestaciones rituales de los pueblos originarios de mi país, quizá a través de las notas y de los pasos de un movimiento a otro fue también comprender más el espíritu de tradiciones que subsisten al tiempo y a las geografías partir del sonido para llegar a la imagen en un viaje de ida y vuelta en una de las manifestaciones más importantes de nuestra identidad como pueblo.

¿Encuentra una relación directa entre las expresiones ancestrales mexicanas y las colombianas?

Haciendo esta relación pensándome en otro país y en otro contexto la tarea fue encontrar una relación para amalgamar estas distintas dimensiones y poder crear un cuadro, una imagen viva que contuviera los rasgos particulares y comunes y efectivamente encontramos que hay varias cosas en común entre nuestros pueblos, y no sólo en la relación que con la muerte se construye y se manifiesta, sino, también en la vida misma.

¿Considera que la concepción del montaje cobija un aspecto sacro o religioso?

Considero que hay un elemento religioso, pero en el sentido etimológico del término, es decir, desde la concepción de la religación, en este caso de entrar en comunión con los muertos, con una dimensión otra que no es está de nuestro aquí y ahora, si no precisamente en construir un espacio distinto en el que esas dos dimensiones puedan encontrarse.

¿Cómo fue su participación en la escogencia del vestuario?

A partir del trabajo del artista Gerardo Rosero intentamos buscar encontrar dentro de la estética de sus personajes y sus creaciones elementos que estuvieran en relación con la dimensión del Infra mundo y elementos que fuesen comunes a las cosmovisiones mexicanas, así decidimos dedicar el altar a un personaje de suma importancia en ambos pueblos: el jaguar y acompañar los cuadros vivos con personajes del inframundo surgidos de las experiencias de Gerardo y de su cosmovisión indígena del sur de Colombia, mezclando elementos y dimensiones como suele hacerse en la construcción de los altares mexicanos, que vienen a ser ese lugar de límite o frontera, ese pliegue de dimensiones en donde los mundos se mezclan y se encuentran y se reconstituyen.

¿Cómo fue la escogencia de los elementos del Altar?

En este mismo sentido intentamos hacer una mezcla de elementos que pertenecieran a ambos pueblos, por supuesto que hay elementos que son comunes como las flores, el maíz y las velas. Pero también introdujimos elementos propios de estas tierras como la papa y las hojas traídas de la Amazonia.

## 5.2. Espacio escénico

Uno de los aspectos determinantes en el diseño del montaje, principalmente en el área de la escenografía y la iluminación, fue el lugar de la presentación. Para este montaje se utilizó el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia, con una audiencia de 1.500 personas.

Los elementos requeridos en el escenario fueron los siguientes:

Cubierta del piso del escenario: se utilizó un revestimiento para piso llamado linóleo que cubrió todo el escenario.

Escaleras: se utilizaron dos escaleras ubicadas hacia los costados del escenario.

Tarimas adicionales: se colocaron 4 tarimas

Cámara negra: se utilizó un fondo con cámara negra para darle un aspecto de teatro tradicional.

Mesas de control de sonido e iluminación: se contó con una consola de iluminación y una de sonido cada uno con un espacio propio y sus implementos.

Cuatro sillas con sus respectivos atriles.

Tres sillas extras para las tamboras.

### 5.3. Proceso de iluminación

La iluminación del montaje estuvo a cargo del iluminador belga jef Dubois quien explicó como fue el proceso de iluminación de la obra mediante una entrevista:

¿Cómo fue el proceso del diseño de iluminación?

Cuando abordo una obra musical intento "componer una partitura luminosa" que "juegue" con la musical, dramaturgica, espacial, y en este caso coreográfica... (En "harmonía" o "contrapunto": reforzando o buscando tensión -o sea incrementando el contraste-, según lo que más eficiente -poético- me parece.) En este caso la luz no necesitaba mucho movimiento, para no generar "ruido" parasito (como dijo Rolf, la música es imagen: no se debe "volver a contar" una segunda vez...)

Eso sí, busqué contraste entre los distintos movimientos de la obra, para darle un mínimo de vida (de ritmo) a la imagen escénica.

Intente tener "visiones" (imágenes relacionadas supongo que con mi "vivido" - única manera para mí de ser "sincero", y entonces creíble) al escuchar la música (y al descubrir



cómo se va a usar el espacio...) y restituir las "estilizadas" (para darles un mínimo de "distancia poética", evitar ser ilustrativo o literal...)

Y eso se hace con lo que hay (en este caso muy limitado por tiempo, material disponible, posibilidades de colgar los focos, entre otros).

¿Cómo fue el proceso de análisis y visualización de la obra?

Pues en general intenté separar el cuarteto de los bailarines, para que parecieran situados en 2 "planos" (2 realidades) distintos: el más "realista" de los músicos "ejecutantes", y el más "de sueño" de los bailarines ("duendes", espíritus...).

La zona trasera estuvo menos iluminada, más bien en contra-luz, para que aparecieran siluetas y no cuerpos (y vestuario) muy legibles.

En el caso del Altar, cada movimiento tenía su "color" muy marcado por el estilo de la música. Lo que me inspiró el 1º movimiento (y la entrada de los 4) fue un ambiente "nocturno" como un prelude -un "despertar"- al día de los muertos - se solucionó con una contra-luz azul (tirando un poco a verde para que no fuera demasiado connotada "realista"), reforzado por una luz de frente anaranjada, como si viniera de las velas a medida que se prendían;

Para el 2º movimiento vi una luz mucho más brillante y un poco surrealista, evocando de lejos un amanecer (morada en la contra y blanca a la frente), muy centrada en el cuarteto (pues no se usaba el espacio trasero).

El eje principal del 3º movimiento fue una luz de frente (la cual en mi sentido le dio algo de "fragilidad" a los personajes -como si estuvieran flotando en el espacio-) muy blanca (fría), refiriéndome a lo que imaginamos de los "espectros" o a la luz blanca que pretenden haber visto los que "vuelven de la muerte", los quiches apareciendo o alejándose de esta fuente de luz según sus movimientos, y un poco de contra-luz ámbar (anaranjada) para que cantaran los cuerpos de los quiches en "otro plano").

En el 4º, puse una contra-luz, mezcla de los 3 colores de los tres primeros movimientos (azul verdoso, morado y ámbar - filtros de marca Lee 143, 142 y 147), la adición de la cuales, mezclándose, da un especie de blanco ambiguo pero más "festivo" por estar los focos a la vista del público, y al frente un blanco cálido (sino que este último punto estuvo mal resuelto: los focos del frente estuvieron demasiado abiertos y les dio mucha presencia al jaguar mayor y a los 2 taitas en el altar, lo que genero un "ruido visual" molesto).

¿Cómo fue el estudio del espacio escénico y los recursos técnicos?

El espacio escénico estuvo decidido por la puesta en escena, o sea por Rolf (yo intenté solo dividirlo entre la zona del cuarteto y la de los bailarines, tal como he explicado arriba)

En cuanto a los recursos técnicos solo tenía el equipo del Auditorio León de Greiff, o sea 24 PAR del nº5 (wide), 10 elipsoidales de 26º y unas "pantallas halógenas" traídas de Mapa Teatro para dentro del altar.

¿Cuánto fue el tiempo se necesitó para el montaje de luces?

Más o menos 4 ó 5 horas para colgar y dirigir los focos, más el ensayo para grabar y matizar los distintos estados de luz (fueron solo 6).

¿Qué atmósferas logró crear?

Lo descrito anteriormente:

1. Nocturno
2. Nocturno + refuerzo frente de la "luz de las velas" a medida del 1º mov.
3. Amanecer brillante
4. Blanco "muerte"
5. Fiesta "ambigua"
6. Saludo

#### 5.4. Proceso de grabación en Audio

El proceso de grabación se llevó a cabo por los ingenieros de sonido Jefferson Rosas y Remi Marotta y los asistentes de grabación Santiago García y Manuela Gómez, estudiantes de ingeniería de sonido de la Pontificia Universidad Javeriana.

Apuntes de Jefferson Rosas en la entrevista:

¿Cuáles fueron los requerimientos técnicos?

Sistema de grabación multicanal: 1 interface de audio RME UFX, 1 preamplificador de micrófonos Millennia HV-3D, 1 computador con sistema ProTools 10. Micrófonos de condensador: 2 DPA 4006, 3 DPA 4099 con sistema inalámbrico Sennheiser EW 112 G3, 3 Sennheiser e901, 3 Sennheiser e908B, 1 Neumann TLM193.

¿Cómo fue el proceso de grabación durante el concierto?

Los ingenieros de grabación están monitoreando todo el tiempo las señales de audio. En esta grabación en particular se estaban usando sistemas inalámbricos (por exigencias de la puesta en escena para el espectáculo) los cuales son susceptibles a interferencias por culpa de otras señales inalámbricas, lo cual degradaría la señal de audio que se está capturando.

También se toman notas generales que ayuden al proceso de edición y mezcla como: el cuarteto entra tocando al escenario desde tras-escena, en esta sección los violines y la viola tocan de pie, etc... Se detectan ruidos indeseados para posteriormente quitarlos en la edición y se hace un balance de volumen y posición de las señales de audio que se están grabando (pre-mezcla).

¿Cómo fue el proceso de ubicación de micrófonos?

Ubicación de micrófonos: Se usó un sistema principal estéreo espaciado a 40cm y colgado a una altura de 3 metros. Adicional se usó microfonía cercana para cada uno de los instrumentos, es decir, ningún micrófono superaba los 20 centímetros de distancia a los instrumentos. En la obra se usan cascabeles que se ponen en los tobillos y que acompañan al cuarteto, por esta razón se ubicaron micrófonos de zona de presión (PZM) debajo de las sillas del cuarteto.

¿Cuánto tiempo necesito para el montaje?

El montaje fue de 2 horas y 1 hora más de prueba de sonido en donde se terminó de ajustar la posición de los micrófonos.

¿Cómo fue el proceso de estudio del espacio?

Se hizo una visita técnica al auditorio junto con la asistente de dirección y el ingeniero de luces. La asistente de dirección explicó cómo es la puesta en escena, movimientos, estructuras y diseño de luces. Con esta información se llegaron a acuerdos entre todas las partes en donde se tuvo en cuenta la posición y distancia del cuarteto hacia los micrófonos que no debía superar 1.5mts buscando un balance entre el sonido directo del cuarteto y la reverberación del auditorio. Además se tomaron decisiones de montaje como colgar micrófonos desde el techo del auditorio para no interrumpir a los bailarines y usar micrófonos inalámbricos para el cuarteto ya que se movían por todo el escenario.

**Q-Arte**  
Septiembre 29 de 2016  
León de Greiff - UNAL

Sample rate: 96 KHz  
Bit depth: 24 bits  
Formato: BWF

Ingeniero de grabación: Rémi Marotta - Jefferson Rosas  
Asistente de grabación: Santiago García - Manuela Gómez

Pista	Track name	Técnica	Micrófono	Base	Preamplificador	Input	Músico
1	Violín 1	Spot	DPA 4099 UHF	Clip	Millenia 1	ProTools A1	Juan Carlos
2	Violín 2	Spot	DPA 4099 UHF	Clip	Millenia 2	ProTools A2	Liz
3	Chelo	Spot	Neumann TLM 193	Mini Boom	Millenia 3	ProTools A3	Diego
4	Viola	Spot	DPA 4099 UHF	Clip	Millenia 4	ProTools A4	Sandra
5	Main.L	A-B	DPA 4006A	Colgados	Millenia 5	ProTools A5	
6	Main.R	A-B	DPA 4006A	Colgados	Millenia 6	ProTools A6	
7	Violín 1 PZM	Spot piso	Sennheiser e901	Piso	Millenia 7	ProTools A7	
8	Violín 2 PZM	Spot piso	Sennheiser e901	Piso	Millenia 8	ProTools A8	
9	Viola PZM	Spot piso	Sennheiser e901	Piso	RME 9	ProTools A9	
10	Tambora 1	Spot	Sennheiser e908B	Clip	RME 10	ProTools A10	
11	Tambora 2	Spot	Sennheiser e908B	Clip	RME 11	ProTools A11	
12	Tambora 3	Spot	Sennheiser e908B	Clip	RME 12	ProTools A12	

Cronograma  
 - 10am Llegada al auditorio  
 - 12m Montaje en escenario  
 - 1pm Prueba de sondio  
 - 2pm Ensayo general  
 - 4pm Fin de ensayo  
 - 7:30pm Concierto  
 - 8:30pm Fin de concierto  
 - 9:30pm Salida del auditorio

Figura 8: Ingeniero de Grabación, Jefferson Rosas, Asistente de Grabación: Santiago García y Manuela Gómez

### 5.5. Proceso de grabación en video

Los estudiantes de la facultad de la escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia fueron los encargados de registrar todo el proceso antes y durante el concierto.

Los requerimientos técnicos de la grabación fueron los siguientes:

Très cámaras Canon T3i

Formato: NTSC

Resolución 1820 x 1080

Relación de aspecto 16:9

Grabadora Tascam 302

Baterías Canon T3i

Memorias SD Kingston clase 10 de 10 G.

Dos trípodes

El proceso de grabación en correspondió a tres fases generales:

A. Planeación posición de cámaras:

Para este proceso se tuvo acceso al ensayo previo el mismo día de la función, con el fin de identificar eventos importantes que requerían de cubrimiento especial de alguna cámara, así como partes que suponían un especial interés a la visión del público, lo anterior con el fin de generar en el montaje audiovisual, una pieza en DVD que narrara de manera cercana la vivencia del concierto.

B. Metodología y logística de data manager:

Coordinación de descarga de materiales y organización para el montaje.

C. Grabación:

Ejecución de la grabación del concierto desde tres tiros de cámara en los que se proveía una visión general, un acompañamiento a detalles de los músicos y un seguimiento a las interpretaciones de la danza.

La primera cámara se dispuso en el puesto de manejo de luces, dando un plano general del escenario.

La segunda cámara se ubicó justo al lado, y provee a la grabación de movimientos fuera del escenario y seguimientos.

La tercera cámara estaba entre el público mucho más cercana a los músicos proporcionando detalles de su interpretación.

La grabación se llevó a cabo sin imprevistos y la información se migró de la memoria SDS a un computador para centralizar la información de video y proceder al montaje.

## Conclusiones

El propósito de este trabajo tuvo como principal intención enfatizar el manejo de los elementos de la tradición popular mexicana a la luz del cuarteto de cuerdas en la obra de Gabriela Ortiz.

Se puede concluir que existe un sincretismo (sincretismo, en antropología cultural y religión, es un intento de conciliar doctrinas distintas), en la Obra de Gabriela Ortiz sin perder los valores de la tradición, exaltando la música como su apoyo final dentro de un marco musical contemporáneo.

Es de señalar los variados planteamientos e interrogantes musicales que pueden surgir a partir de la práctica y su significado simbólico, de allí se destaca la pieza *Altar de Muertos* que resume y proyecta la dualidad entre lo real y lo mágico de ésta tradición.

En cuanto a la obra, Ortiz se esfuerza por mostrar en su creación la independencia de la música y la simbología de la tradición, resaltando los actos escénicos, pero individualizando de una manera simple los resultados escénicos y programáticos de la obra; sin embargo al tratarse de una dualidad compartida, los beneficios y ventajas son grandes, permitiendo que cada una se nutra de la otra.

Independientemente de los resultados, la creación e iniciativas de esta índole como *Altar de Muertos*, nos entregan una nueva perspectiva latinoamericana en cuanto a la tradición, la música contemporánea y los esfuerzos de aquellos compositores latinoamericanos que resaltan sus raíces y su Folclor.

Cabe resaltar los recursos utilizados y el trabajo de las personas e intérpretes que intervinieron en la presentación final, donde se incluyeron instrumentos tradicionales ancestrales y en la puesta en escena, bailarines de danza contemporánea, expertos en iluminación, sonido, video, vestuario y maquillaje, haciendo que la obra de Gabriela Ortiz

produjera y resaltará esta dualidad en escena, esta idea que en la práctica requirió de un trabajo arduo y una coordinación muy precisa.

En conclusión, “Altar de muertos” es una obra que reúne sin duda, expresiones tradicionales de la cultura mexicana; en esta, se ve reflejada la gran riqueza simbólica que se encuentra plasmada en la ofrenda a los muertos, la cultura Latinoamericana desde su mestizaje y la música como elemento integrador y apoyador de la misma cultura latinoamericana.



## Referencias bibliográficas

### Libros

Brandes, Stanley. *Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and Beyond*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

Haley, Shawn y Fukuda, Curt. *The Day of the Dead: When Two Worlds Meet in Oaxaca*. New York: Berghahn Books, 2004.

Iglesias, Sonia. *Cuando los abuelos regresan: origen y simbología del día de los muertos en México*. México: Plaza y Valdés, S.A. de C.V. 2008.

Mendoza, José y otros. *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*. México: Conaculta, 2006.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Ediciones cuadernos Americanos, 1950.

### Artículos

Alberro, Manuel. "El antiguo festival céltico pagano de Samain y su continuación en la fiesta laica de halloween, el día de los difuntos cristianos y el día de muertos en México". *Revista: iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 5/12 (2004): 4-27.

Brandes, Stanley. "El día de muertos, el halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana". *Alteridades*, 10/20 (Julio-Diciembre 2000): 7-20.

Condón, Kristin, Delgado-Trunk, Catalina y López, Marv. "Teaching about the "Ofrenda" and Experiences on the Border". *National Art Education Association*, 40/4 (1999): 312-329.

Kielian-Gilbert, Marianne. "Musical Bordering, Connecting Histories, Becoming Performative". *Music Theory Spectrum*, 33/2 (2011): 200-207.

Rangel-Abundis, Alberto. "De las danzas de la muerte al día de muertos. De la tanatofobia a la tanatofilia". *Cirugía y Cirujanos*, 73/3 (2005): 241-245.

#### Tesis

Hernández Yrurzo, Adrián. Día de muertos. Universidad Politécnica de San Luis Potosí. *Ensayo*, México: 2011.

Negrete, Laura. "Importancia, origen y festejo del día de muertos en México". *Ensayo*, Universidad Politécnica de San Luis Potosí. México: 2012.

Compositional techniques in acoustic and electroacoustic, music thesis for the degree of Ph. D. City University, London. Music Department, 1999.

#### Entrevista

Ortiz, Gabriela. Entrevistada por Sandra Arango. Quito: XIV Festival internacional de música sacra 2015. 29 de Marzo de 2015.

Ortiz, Gabriela. Entrevistada por Sandra Arango. Bogotá: V Festival Internacional de Música Sacra. 2016. 30 de Septiembre de 2016.

#### Discografía

*Gabriela Ortiz*. "Altar de Muertos". Cuarteto Latinoamericano, México: Urtext Digital Classics, 2006.

#### Documental

*Día de muertos en Zacoalco de Torres*. Documental. Ortiz, Rafael dir. México: ORTMAL producciones by Rafael Ortiz, 2013.

*Documental día de muertos.* Documental. Cano, Javier dir. México: FGGM:

Editing/Postproduction. 2010.

*Tradición de día de muertos.* Documental. Luna, Marco dir. 2012.

Evento musical sin registro

Cuarteto Q-Arte. Concierto. Teatro nacional Sucre, 7:30 pm. Quito: 1 de Mayo de 2015.