

The background is a collage of three images. On the left, a large, ornate drum with intricate carvings and a patterned head. On the right, two maracas hanging from a wooden structure. The text is overlaid on the right side of the image.

Investigación Iberoamericana en Música y Sonido: campos emergentes y campos consolidados

Memorias del II Coloquio sobre Investigación
Musical, IberoMúsicas 2016



INSTITUTO CUBANO DE LA MÚSICA



Secretaría General
Iberoamericana



IBERMÚSICAS

Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
DE LA MÚSICA CUBANA

Coordinación editorial

Laura Vilar Álvarez

Ailer Pérez Gómez

Diseño

Yari Delgado

Imágenes utilizadas en portada, contraportada
y diseño interior: Archivo Cidmuc.

© Sobre la presente edición: Ediciones Cidmuc, 2018

ISBN:

Comité organizador II Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical

Sergio Ramírez Cárdenas, presidente IberoMúsicas

Micaela Gurevich, Unidad Técnica IberoMúsicas

Orlando Vistel, presidente Instituto Cubano de la Música

Marta Bonet, vicepresidenta Instituto Cubano de la Música

Carole Fernández, representante de Cuba ante IberoMúsicas

Laura Vilar, coordinadora académica II Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical

Ediciones Cidmuc

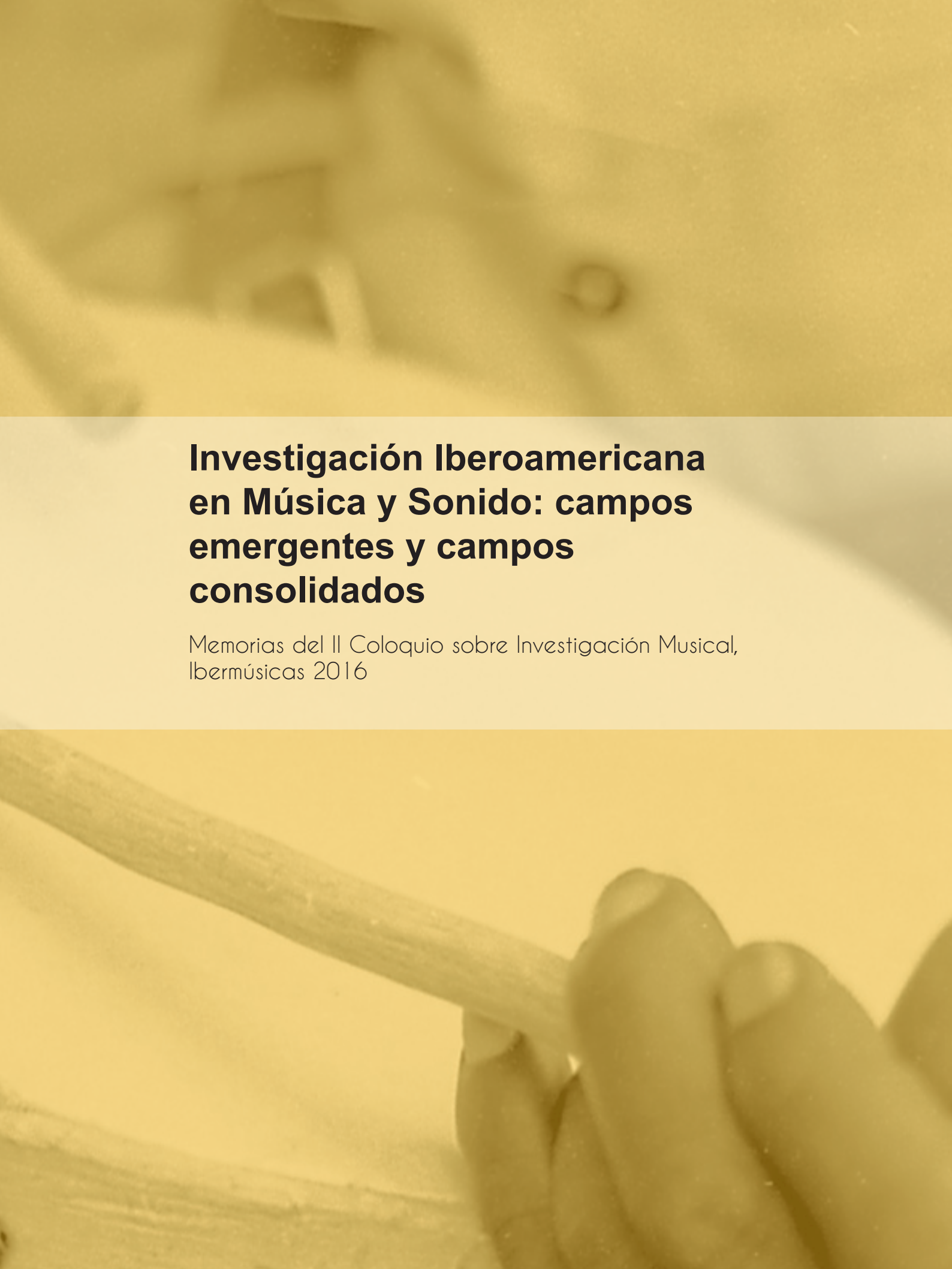
Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana

Calle G no. 505, entre 21 y 23

Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

Teléfonos: (53) 78308015, (53) 78304290

Correo electrónico: cidmuc@cubarte.cult.cu



Investigación Iberoamericana en Música y Sonido: campos emergentes y campos consolidados

Memorias del II Coloquio sobre Investigación Musical,
Ibermúsicas 2016



ÍNDICE

PRESENTACIÓN, Laura Vilar Álvarez, coordinadora académica del II Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical / 10

ARGENTINA

Del escritorio al territorio, Diego Romero Mascaró/ 15

BRASIL

Uma tensão entre a produção de conhecimento sobre música e a representação social do músico na atualidade brasileira, Marcos Nogueira/ 23

CHILE

Investigación musical independiente en Chile (2010-2015), Juan Pablo González/ 39

COLOMBIA

Política pública de formación de investigadores en músicas: Pensamiento sobre las músicas desde las ciudadanías, Santiago Niño Morales/ 55

COSTA RICA

Las asociaciones en la consolidación del campo de la música de cámara en el Teatro Nacional de Costa Rica (1897-2007), María Clara Vargas Cullell/ 67

CUBA

El impacto de la investigación musicológica en el desarrollo local. La experiencia del proyecto "El punto cubano y otras tradiciones campesinas. Rescate y difusión en la nueva provincia de Mayabeque", Amaya Carricaburu Collantes/ 85

Música de concierto contemporánea en Cuba: compositores, Ailer Pérez Gómez / 91

Cartografía de la música tradicional de los pueblos de América Latina y el Caribe, Laura Vilar Álvarez/ 96

MÉXICO

Repositorio institucional del Cenidim: huellas de la identidad, de la memoria y del patrimonio musical en México, Yael Bitrán/ 103

PARAGUAY

Para qué tractores sin violines, Luis Szarán/ 119

PERÚ

Lecturas críticas para momentos "históricos". Breves aportes para pensar nuevas dinámicas académicas en la construcción de una musicología peruana posible, Pablo Alberto Molina Palomino/ 125

URUGUAY

Banco de muestras de candombe. Utilizando medios de Producción Musical Digital para estimular la creatividad y el conocimiento de las sonoridades "autóctonas", Iam Lampel/ 145

BIOGRAFÍAS / 156





El Coloquio se caracterizó por una diversidad de ponencias y una gran calidad. Hubo muchas temáticas, desde descripciones generales de la investigación musical hasta estudios de casos específicos de cada una de las regiones [...]

Cuba nos mostró sus experiencias globales y nacionales hasta cosas muy concretas [...] esto también tiene que ver con hacer itinerante este coloquio, con que los países nos reciban [...] y sobre todo puedan, al mismo tiempo dar a conocer la diversidad de temas de sus propias investigaciones.

* Tomado de palabras pronunciadas por Sergio Ramírez, presidente de Ibermúsicas, durante la sesión de clausura del II Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical, 17 de septiembre de 2016.

*[...] se han logrado dos propósitos fundamentales:
conocer una parte de la obra investigativa que se
desarrolla en nuestros países, y entrar en contacto
con la calidad y variedad con que cada uno de
nosotros enfrenta su realidad y logra conformarla
con palpable sensibilidad a toda máquina [...]*

*Este coloquio ha sido una muestra de la verdad de
nuestros pueblos, aquella que en campos musicales
y extramusicales, surge siempre y aumenta la fuerza
de su mensaje, cuando es consecuencia directa de la
nobleza humana.*

* Tomado de palabras pronunciadas por Marta Bonet, vicepresidenta del Instituto Cubano de la Música, durante la sesión de clausura del II Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical, 17 de septiembre de 2016.



Presentación

El Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical se promueve en el marco de uno de los objetivos del Programa Ibermúsicas: “Impulsar la valoración en la diversidad y riqueza cultural presentes en las Músicas Iberoamericanas con base en lo expresado en la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la Unesco. Busca evaluar el estado actual de la investigación musical en los países miembros del Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas.

El primer coloquio se realizó en México, en el año 2015, fundado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim), y organizado por su directora la musicóloga Dra. Yael Bitrán Goren. Contó con la presencia del Maestro Sergio Ramírez Cárdenas, Presidente de Ibermúsicas, y representantes académicos de nueve países. El segundo coloquio se celebró en La Habana, Cuba, en 2016, con el acompañamiento del Instituto Cubano de la Música (ICM) del Ministerio de Cultura, establecido por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), y coordinado por su directora, la musicóloga Laura Vilar Álvarez y las musicólogas Marta Bonet de la Cruz, vicepresidenta del ICM y Carole Fernández Martínez, directora de Producciones Colibrí y representante de Cuba en Ibermúsicas.

Este segundo coloquio disfrutó de la participación de representantes de once países de la región y la presencia del Maestro Sergio Ramírez Cárdenas, Presidente de Ibermúsicas, y de Enrique Vargas, Coordinador del Espacio Cultural Iberoamericano.

La temática central convocada respondió al rubro “Investigación iberoamericana en música y sonido: campos emergentes y campos consolidados”, derivada de uno de los acuerdos de la X Reunión del Comité Intergubernamental (Perú, marzo 2016). Se desarrollaron cuatro ejes temáticos: papel de la investigación en el desarrollo económico y social; experiencias o propuestas de plataformas informáticas para la creación de repositorios electrónicos y estrategias de visibilidad y comunicación; identidad, memoria y patrimonio y políticas públicas, financiamiento e institucionalización.

La bienvenida del II Coloquio estuvo a cargo del coro Entrevoces, bajo la dirección de la Maestra Digna Guerra, el Maestro Sergio Ramírez y Marta Bonet. Las intervenciones versaron sobre el desarrollo de los nuevos campos de investigación, acerca del papel de los centros de investigación en el contexto institucional y la



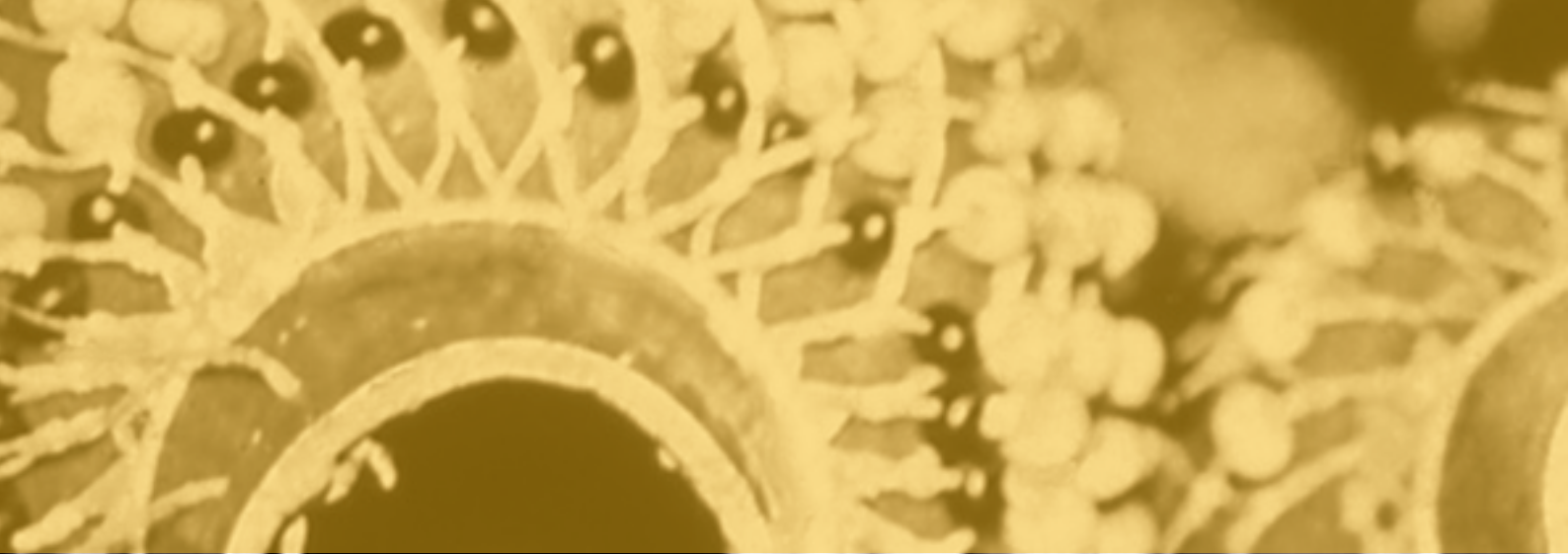
formación de investigadores. Se hizo referencia a la canción y al autor, así como a proyectos de formación musical que están vinculados al trabajo social y comunitario. El coloquio abordó temas del patrimonio inmaterial y las industrias culturales, y por supuesto sobre la introducción de las nuevas tecnologías y su influencia en la investigación musical y sociológica.

Las sesiones del coloquio contaron con la presencia de las musicólogas María del Rosario Hernández y María Elena Vinuesa, Decana de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes y vicepresidenta de la Casa de las Américas respectivamente.

Cuba presentó, en la voz de la musicóloga Mabel Castillo Mompié, el “Programa para el Desarrollo de la Música Cubana”, estrategia de trabajo del ICM que funciona como herramienta metodológica para potenciar la creación musical en todas sus esferas. Su concepción unifica la política musical y económica a aplicar en todo el territorio nacional y se coordina por un grupo gestor de artistas que proponen y deciden las acciones a realizar. Con ello expuso la estructura del sistema institucional de la música en Cuba y sus misiones en particular, así como la red institucional compleja y abarcadora que comprende diferentes áreas de atención con los programas para el desarrollo de la música sinfónica, de cámara, coral, creación musical, musicología, enseñanza musical, atención a las bandas de concierto, música popular, espectáculos musicales y para el rescate, plasmación y difusión del patrimonio musical cubano.

Cuba ofreció también las visitas al Conservatorio Alejandro García Caturla, donde se observó *in situ*, la labor docente en una de las escuelas del nivel elemental de música; a la Universidad de las Artes mostrada por la Decana de Música, al Museo Nacional de la Música, donde el musicólogo Jesús Gómez Cairo expuso el desarrollo en la restauración, digitalización y conservación de los bienes patrimoniales conservados en sus archivos. Se visitó también el Gabinete de Patrimonio Musical “Esteban Salas”, cuyos miembros mostraron sus excelentes resultados. Los ponentes disfrutaron del espectáculo del proyecto cultural “La Colmenita”, trabajo de creación artística dedicado a los niños y adolescentes que se ha ramificado en varios países del continente latinoamericano.

Fueron varias las intervenciones que pusieron en discusión el concepto de patrimonio musical, su gestión y su abordaje desde la investigación. Se coincidió en la necesidad de observar y reflexionar acerca de las políticas estatales relacionadas con el patrimonio inmaterial y las industrias culturales, además de cómo poder



articular estas políticas con los resultados de emprendimientos privados; de la utilidad social de la investigación musical poniendo en cuestión su concepto, con relación a espacios de enunciación y prácticas investigativas.

También se debatió acerca de los posicionamientos y pertinencias de las investigaciones académicas o institucionales, así como las emprendidas desde iniciativas individuales, personales o privadas, cómo se encauzan esos resultados y qué repercusión tienen en la práctica social.

Se defendió la idea de que la investigación musical no apunta tanto a una promoción corporativa o sectorial, sino que más bien permite una mirada o una escucha de fenómenos musicales diversos, de sectores sociales diferentes, de instituciones heterogéneas en las que los investigadores levantan diagnósticos, construyen hipótesis, establecen propuestas; todo lo cual puede ser útil para el desarrollo de políticas de IberoMúsicas en general.

Hubo consenso en la necesidad de crear una plataforma de promoción y discusión de los resultados de investigación iberoamericanos, a través de una publicación periódica (en español y portugués) que logre posicionarse más allá de la región. Propuestas de proyectos colaborativos en términos de investigación musical. Se coincidió en la necesidad de asimilar las experiencias expuestas por varios países, en función de visibilizar la música tradicional de la región, compartir información, así como encontrar similitudes, diferencias y posibles rutas de interacción.

Se destacó la pertinencia de estudiar, observar y replicar experiencias relacionadas a la inclusión social, disminución o erradicación de la pobreza, y las posibles contribuciones de la música a ello, así como de poner a disposición de un público cada vez más amplio el patrimonio musical.

Un patrimonio que debe ser identificado, registrado, documentado e investigado, pero que sobre todo debe ser visibilizado a través de diversas herramientas, entre ellas las digitales, que permitan el acceso de mayor cantidad de personas, especializadas y no especializadas, con lo cual se estaría contribuyendo a la democratización del conocimiento.

Se expresó la importancia de la re-significación de los procesos identitarios de las prácticas musicales para una conservación y apropiación por parte de



diversos sectores poblacionales. En este sentido se mostró cómo la música permite crear espacios que tributen al cambio social, al propiciar el encuentro y el fortalecimiento de valores fundamentales para la vida, al tiempo que también posibilita promover espacios lúdicos y creativos que contribuyen a la investigación y la experimentación.

La temática de las industrias musicales fue transversal a varias ponencias, la investigación desde el Estado y los grupos independientes y cómo interactúan entre ellos. La necesidad de generar más investigaciones enfocadas en ese campo específicamente en relación con los “puntos ciegos” de la música y las políticas públicas en ese sentido.

El coloquio dio cuenta de los problemas que enfrentamos en la observación de las implicaciones socioeconómicas de la música y la cultura en general, al tener ausentes herramientas de análisis sectorial. Ibermúsicas podría contribuir a encontrar esas herramientas de análisis macro de la industria cultural, para intentar una mejor observación de su comportamiento general en la región, unido a estudios que pudieran desarrollarse al interior de cada país.

La heterogeneidad que caracterizó este II Coloquio definió que los debates no fueran enfocados exclusivamente desde el punto de vista musicológico, abriendo su perspectiva hacia la investigación musical y “sonora”. El desarrollo y debate durante las intensas jornadas de trabajo se caracterizó por la sinceridad y la transparencia con que fueron expresados los derroteros y logros de cada país ponente y en todos los casos se expresaron con humildad, profesionalidad y con el corazón de cada uno de los que participamos en el mismo. Fue una “Oda a la alegría” gestada por un grupo diverso generacionalmente pero con un mismo fin: fortalecernos como región iberoamericana desde nuestra diversidad en saberes y sumarnos a la defensa cultural de nuestros pueblos.

Laura Vilar Álvarez

Coordinadora académica
del II Coloquio Iberoamericano
sobre Investigación Musical



AR GEN TINA



Diego Romero Mascaró

La inclusión de las nuevas tecnologías y un cambio de eje en la investigación musical desde una óptica centrada en la música en sí misma hacia un prisma que apunta al territorio, ofrece posibilidades de desarrollo y aportes a la sociedad que exceden a la aplicación artística o musicológica. El desarrollo de hardware y software orientado a necesidades concretas, tanto para usos artísticos como para otras áreas de investigación, a un bajo costo, un diseño aplicado, y un alto rendimiento; abre la posibilidad de generar trabajo digno y un mercado paralelo al establecido desde la investigación y el desarrollo. La propuesta es generar desde la investigación musical productos que puedan solucionar necesidades concretas de músicos, compositores, artistas sonoros, productores y a la sociedad en su conjunto; y utilizar a la Universidad como plataforma sinérgica para esto.

A partir del desarrollo de estas ideas, se puede decir que la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina) se presenta como un espacio óptimo para este tipo de prácticas ya que, desde sus orígenes, la innovación, la investigación y la territorialización han sido pilares de su accionar y crecimiento. Al mismo tiempo, esta Universidad cuenta con líneas de financiamiento propias para fomentar la investigación, lo cual ha generado un crecimiento sostenido en la cantidad de investigadores, proyectos y programas de investigación, con la consecuente producción científica que avala e incentiva la inversión. Esto es especialmente relevante en el contexto argentino actual (2016) donde se redujo drásticamente, para este año y el siguiente, la inversión en investigación por parte del Estado.

En el caso específico de la investigación musical, la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) cuenta con dos programas y dos proyectos. En los mismos participa aproximadamente el 60% de la planta docente de las carreras artísticas, hoy nucleadas en la Escuela Universitaria de Artes. De estos cuatro espacios, tres de ellos están dedicados a la investigación ligada a la tecnología. El restante, está ligado a la investigación musicológica, pero inclusive en este caso se ve un carácter innovador a la hora de abordar su objeto de estudio. Su director, Martín Liut, dice al respecto:

El proyecto "Territorios de la música argentina contemporánea" se propone estudiar diversas producciones musicales y del arte sonoro de nuestro país en un periodo que abarca desde la última dictadura militar (1976-1983) hasta el presente. Para tal fin combinamos marcos teóricos y metodologías provenientes de la nueva musicología, la filosofía y la sociología de la cultura. Además, hemos decidido acompañar estos estudios con nuestra propia praxis en el campo de la producción artística, a la que ponemos en diálogo con las temáticas abordadas.

Otra característica importante de la investigación en la UNQ es su carácter interdisciplinario. A modo de ejemplo, vemos como en el programa de investigación llamado *Perspectiva Acústica* comparten el espacio de trabajo músicos, compositores, físicos, biólogos y matemáticos. Sin ir más lejos, su director es físico y su co-director compositor. Los mismos han creado un laboratorio de

acústica y percepción sonora (LaPSo)¹ donde se pueden encontrar investigaciones sobre acústica de metamateriales, percepción de fuentes acústicas en presencia de metamateriales, percepción auditiva de distancia (PAD) y modelos del sistema auditivo.

¹ <http://www.lapso.org/>

² Calcagno, E. 2017. "ElectropUNQ: Desarrollos Tecnológicos Aplicados al Arte". Jornadas Nuevos Jardines en el Servente. La Plata, Argentina.

El cruce entre la música, el sonido y la programación informática es otra de las características que sobresalen en estos espacios. En el programa *Sistemas temporales y síntesis espacial de sonido en el arte sonoro* los investigadores se dedican principalmente al desarrollo de software aplicado a la especialización del sonido, a las puestas sonoras y al arte sonoro. En el proyecto *Desarrollos Digitales Aplicados al Arte* también vemos este cruce con el agregado de contar con una mirada que integra al territorio y analiza las necesidades de los artistas y la sociedad en su conjunto, incluyendo el desarrollo de herramientas para aplicar en educación. Su director, Esteban Calcagno, indica los alcances del proyecto de la siguiente manera:

La producción que se pretende en este proyecto va desde la simple generación de conocimiento académico en el área de estudio, pasando por la producción de hardware y software, llegando a la producción de obras de arte originales y el desarrollo de herramientas que puedan ser utilizadas por músicos de todo nuestro territorio.²

Mirando al territorio

El proyecto de investigación *Desarrollos Digitales Aplicados al Arte* nace en 2015 como una necesidad del grupo que lo integra de atender soluciones concretas a problemas concretos mediante la investigación interdisciplinaria. En este caso, todos sus integrantes realizaron estudios de composición en la UNQ pero han diversificado sus perfiles durante los últimos años en áreas como la programación informática, las artes electrónicas, puestas sonoras, la composición en tiempo real, la música para escena, educación y nuevos desarrollos tecnológicos. Esta diversificación, sumado a una sólida formación artística innovadora, más una visión comprometida con el territorio y sus necesidades, hizo que el grupo rápidamente encontrara objetos de estudio y canales concretos para la aplicación directa de sus desarrollos. El ejemplo más importante de esto es la invención patentada de un conector universal para fichas de audio, que soluciona fácilmente las múltiples conexiones con una excelente calidad de sonido y un muy bajo costo.

Otro ejemplo que vale destacar es lo denominado "Luthería Electrónica o Digital". En este caso, el grupo es contactado por artistas y, por ejemplo, realiza trabajos a medida de acuerdo a las necesidades concretas de quien lo utilizará. Algunos de estos pedidos han sido pedales de guitarra con múltiples procesos, software aplicado al proceso sonoro en tiempo real para compositores, esculturas sonoras.

El grupo ha identificado grandes falencias y, en consecuencia, la posibilidad de realizar grandes aportes en escuelas, salas pequeñas de concierto o teatros y a la comunidad musical en general. Ejemplos de esto son la construcción de accesorios (Cables, Pedales, Cajas Directas) a muy bajo costo, la realización de estudios para las mejoras acústicas de las salas, etc.

Muchos de estos nuevos aportes son hoy posibles debido a que en las últimas décadas la democratización de la tecnología sobrevoló el ambiente artístico para convertirse en una realidad a partir de proyectos que liberan su código fuente y sus esquemas circuitales. Proyectos de electrónica informática como Arduino³ o RaspberryPi⁴ o de programación como Processing⁵, openFrameworks⁶ y Pure Data⁷, han sido claves para el desarrollo de hardware y software libre dentro del arte.

³<http://arduino.cc>

⁴<https://www.raspberrypi.org/>

⁵<http://processing.org>

⁶<http://openframeworks.cc>

⁷<http://puredata.info>

La idea de este proyecto es que, además de las herramientas de uso estándar que provee la industria del sonido y el entretenimiento, la comunidad artística pueda tener a disposición la capacidad de generar sus propios recursos tecnológicos. Esta disponibilidad genera no solo un beneficio del tipo económico, sino que además permite adaptar los dispositivos a sus necesidades creativas. A partir de esta idea se entiende que un acercamiento al software y hardware libre desde diversos lugares es un bien que genera un valor agregado en cuanto a la producción, además de proporcionar la posibilidad de generar desarrollos tecnológicos locales.

Proyectos colaborativos a través de internet

Otro proyecto que involucra a integrantes de *Desarrollos Digitales Aplicados al Arte* son los “Proyectos colaborativos a través de internet”.

Este proyecto surge de la necesidad de unir el campo de la composición en tiempo real, la idea de la colaboración como herramienta creativa y las tecnologías informáticas.

El objetivo es realizar una obra performática colaborativa multidisciplinaria interconectando artistas o colectivos artísticos en diferentes locaciones geográficas que confluyen en un mismo escenario virtual cosmopolita. La producción y definición estética partirán de una propuesta que se retroalimentará a partir del cruce de las diferentes disciplinas y lenguajes artístico/estéticos que se sumen, fortaleciendo y ampliando sus horizontes a través de la tecnología.

Se parte de la hipótesis de que el trabajo multidisciplinario y colaborativo produce una sinergia que resulta difícil de alcanzar en propuestas donde se proyectan compartimentos creativos estancos. Las diferentes áreas que alimentan una obra artística colaborativa se ven enriquecidas a partir de compartir ideas, expectativas y desarrollos entre sí. En ese contexto, el respeto por la palabra del otro se transforma en un factor fundamental de crecimiento artístico. Afrontar la experiencia de intentar entender el lugar y la influencia de otras áreas dentro de una propuesta artística proporciona una experiencia superlativa. Esta experiencia se ve enriquecida más aún cuando ese intento se proyecta hacia artistas y estéticas foráneas. Así, en esta propuesta, la tecnología informática se transforma en un factor fundamental para el acercamiento de diferentes grupos de artistas, borrando las barreras geográficas.

Estas hipótesis generales sirven como disparadores para las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se entiende la colaboración artística interdisciplinaria en diferentes lugares geográficos? (Otras provincias, países, lenguajes, etc.)
- ¿De qué manera la tecnología informática puede aportar herramientas

para mejorar la interacción entre grupos de artistas internacionales que colaboran para la creación de una misma obra?

- ¿Cómo se puede, a partir de su análisis y estudio, mejorar la tecnología de transmisión de sonido y video por internet, hasta lograr solucionar problemas comunes como retardos temporales aceptables?
- A partir del trabajo de mejoras constantes del sistema de comunicación vía internet ¿Hasta cuántas diferentes locaciones se pueden conectar?
- Una mayor cantidad de grupos conectados ¿Mejora la propuesta multidisciplinar?

La idea surge a partir de las experiencias de obras colaborativas anteriormente realizadas por el grupo ElectropUNQ, residente en la Universidad Nacional de Quilmes, con la Universidad de Nueva York (EU), Universidad de Tromsø (Noruega) y la Universidad de la Ciudad de Hong Kong. En esta oportunidad, la propuesta es profesionalizar las colaboraciones, otorgando un bien cultural de mayor jerarquía, donde se atiendan las diferentes necesidades de cada disciplina con el mismo nivel de profesionalismo.

Como resumen se puede ejemplificar los procesos llevados a cabo en algunas de estas experiencias: las distintas locaciones se conectan mediante dos vías de comunicación: Skype (o similar), para la transmisión visual y Jacktrip para la transmisión de sonido. Jacktrip tiene la particularidad de poder transmitir audio con calidad CD (frecuencia de muestreo 48000KHz y resolución de 24 Bits) en la cantidad de canales que los usuarios decidan y con tasas de transferencia muy bajas. Gracias a este software libre, en continua actualización, se logra generar servidores de conexión a través de redes de comunicación informática, donde se pueden conectar computadoras de todo el mundo con solo tener la dirección IP del mismo. De esta manera una locación actúa de anfitrión de otras conexiones.

Una vez configurado el sistema, se procede a realizar ensayos y discusiones acerca de la obra. Las obras varían de acuerdo a las propuestas de cada locación. Puede darse que en un lugar se encuentren algunos músicos, en otro lugar músicos y algún artista visual, en otro bailarines, etc. Entre todos los artistas involucrados se van tomando las decisiones formales y estéticas para llegar al producto final. Una vez obtenida la forma y estética de la obra a través del intercambio directo de ideas, esta es presentada en vivo y en simultáneo en todas las locaciones. Al mismo tiempo, se destina un sitio de internet para realizar un streaming final para el público que no pueda acceder a alguna de las locaciones o simplemente prefiera ver el resultado por esta vía.

Relación del proyecto con nuestra región

Una de las mayores problemáticas en este cruce multidisciplinario y multiregional es la disponibilidad y el control de los recursos tecnológicos, tanto para la puesta en escena, como para la creación de las diferentes disciplinas, muchas veces relegados por motivos económicos. En general nos encontramos con dispositivos de hardware y software de carácter privativo, los cuales no permiten ser adecuados a las necesidades implícitas que requiere una actividad artística. En ese aspecto,

la idea de este proyecto es que además de las herramientas de uso estándar impuestas por la industria del entretenimiento, la comunidad artística pueda tener a disposición la capacidad de generar sus propios recursos tecnológicos. Esta disponibilidad genera no solo un beneficio del tipo económico, sino que además permite adaptar los dispositivos a sus necesidades creativas. A partir de esta idea se entiende que un acercamiento al software y hardware libre desde diversos lugares, es un bien que genera un valor agregado en cuanto a la producción, además de proporcionar la posibilidad de generar desarrollos tecnológicos locales.

La posibilidad de resolver esta problemática inicial, permite entonces la creación de este escenario virtual que contenga a la obra integral construida por diferentes artistas que se conecten, salvando las fronteras tanto económicas como tecnológicas.

Conclusión

Como podemos ver entonces, comenzar a enfocar en las necesidades del territorio nos permite ampliar el campo de influencia de la investigación en música y sonido.

Cruzando disciplinas y armando equipos multidisciplinarios hemos encontrado un camino prolífico para la investigación y la producción científica en conjunción con la artística, aprovechando las nuevas tendencias de código abierto, una mayor accesibilidad en cuanto a costos y, por sobre todo, una Universidad que avala e incentiva estos espacios.

Creemos que el desafío está en generar estrategias para que estas experiencias puedan replicarse en los diferentes lugares de Latinoamérica que comparten problemáticas territoriales, con soluciones al alcance de la ciencia aplicada. Y que la investigación musical y sonora pueda ser parte de este proceso.





**BRA
SIL**

Uma tensão entre a produção de conhecimento sobre música e a representação social do músico na atualidade brasileira

Marcos Nogueira

A conferência aqui reproduzida pretende colocar em discussão algumas questões particulares acerca da atualidade da pesquisa acadêmica musical no Brasil, visando contribuir com uma interação direta e produtiva entre instituições brasileiras que produzem conhecimento acadêmico em Música e instituições dos demais países representados no II Colóquio IBERMÚSICAS. O foco aqui adotado é a pesquisa acadêmica dedicada, especificamente, à grande área de processos criativos, um contexto de investigação surpreendentemente recente, como pretendo observar ao longo desta discussão. Considerando os objetivos do Programa IBERMÚSICAS—que inclui o apoio à formação de públicos, o fomento a distribuição, circulação e promoção da produção artístico-musical ibero-americana, a promoção da formação em produção e gestão da arte musical no contexto ibero-americano, a difusão da produção de compositores ibero-americanos e, sobretudo, a valorização de diversidade e riqueza culturais presentes no âmbito ibero-americano—, intenciono apresentar um panorama das subáreas de produção acadêmica musical mais diretamente relacionadas ao mundo do trabalho do músico contemporâneo, assim estabelecendo consonância mais viva com o escopo do programa IBERMÚSICAS.

Para isso, pretendo ressaltar a centralidade dos programas de pós-graduação em Música, que constituem a principal estrutura de suporte dessa pesquisa. Abordo seus perfis e a formação básica do músico e do pesquisador em Música que atua na pós-graduação, destaco a situação dessa produção nos principais eventos científicos da área, os veículos de divulgação de seus resultados, e as linhas de financiamento público que dão sustentação a esta produção brasileira de conhecimento acadêmico em Música—conhecimento este divulgado tanto na forma de produção bibliográfica quanto artística. Por fim, discuto a tensão entre o contexto da pesquisa e do conhecimento científico, de um lado, e dos produtos musicais e do conhecimento profissional, de outro; entre o sistema acadêmico que estrutura a pesquisa científica em Música e a cadeia produtiva da música consumida cotidianamente pela sociedade.

A produção acadêmica sobre os processos criativos musicais

Considerando as dimensões continentais de um país como o Brasil, pensar em música em nosso país é algo que demanda a superação de algumas questões preliminares, tendo em vista, primeiramente, a diversidade sociocultural e o conseqüente entendimento do que seja, propriamente, “música”. Outra questão primordial, decorrente da primeira, está vinculada às funções da música numa pluralidade de contextos e aos repertórios praticados e consumidos pelos ouvintes. Tudo isto impõe a discussão e a precisa delimitação do objeto a ser investigado por aqueles que pretendem produzir conhecimento academicamente válido sobre música, enquanto experiência estética ou simbólica, entretenimento ou atividade

profissional, uma vez que muitos repertórios e funções vêm se acumulando historicamente em variadas denominações—música popular autoral urbana, música midiática internacional de massa, música anônima de tradição popular, música escrita de tradição europeia, música acadêmica, música incidental—demandando assim métodos de abordagem distintos.

Quero então começar discutindo como a “academia”, no Brasil—sobretudo representada pelas universidades públicas (federais e estaduais), considerando, especificamente, a área de Artes/Música—, vem se apropriando desses múltiplos territórios em suas investigações, em especial a partir do advento dos programas de pós-graduação *stricto sensu*, nos anos 1980. A criação dos dois primeiros programas de pós-graduação em Música, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1980, e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1986, suscitou a criação de uma associação de pesquisa que promovesse o intercâmbio de ideias e o necessário incentivo à consolidação e ao crescimento da nova área de conhecimento acadêmico. Assim, foi realizado o primeiro Encontro de Pesquisadores em Música, recém-titulados em instituições europeias e anglo-americanas, que fundaram a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em 1988. Naquele momento a pesquisa em Música era organizada em quatro grandes áreas: Composição, Práticas Interpretativas, Educação Musical e Musicologia. As três primeiras apresentavam notável ênfase nas abordagens do repertório da música dita “erudita” europeia (mesmo que produzida por compositores brasileiros) e em seus processos de aprendizagem; a área de Musicologia também enfatizava o repertório histórico de música escrita, sobretudo o brasileiro, mas já mostrava interesse por outros gêneros e representações sociais.

Considerando os temas centrais dos primeiros congressos da ANPPOM, até 1999, verificamos que quatro deles privilegiaram a temática nacional: 1988, *Música Brasileira: Estado atual da pesquisa*; 1996, *Repensando a pesquisa em Música no Brasil*; 1997, *Música brasileira: Estado atual da pesquisa*; e 1999, *500 anos de música no Brasil*. Espelhando essa mesma preocupação original da pesquisa em Música no Brasil, de trazer a cultura musical nacional—no sentido tanto da autoralidade quanto da originalidade estilística—para o contexto do conhecimento e debate acadêmicos, o mesmo pode-se verificar num levantamento, mesmo que parcial, de dissertações e teses na área de música, produzidas por brasileiros no Exterior, entre o final dos anos 1970 e finais dos anos 1990, em geral desenvolvidas sob os auspícios de agências de fomento como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes/Ministério da Educação). Parte significativa desses trabalhos versou, portanto, sobre temáticas nacionais—não necessariamente “nacionalistas”—, mas a maior parte não se aproximou de expressões musicais reconhecidas como “genuinamente brasileiras”. Creio que em grande parte isto se deveu às circunstâncias que cercavam a investigação musical no Brasil, quando os pesquisadores tinham à disposição quase que exclusivamente instrumentos de pesquisa, metodologia e modelos teóricos oriundos das já consolidadas musicologia e etnomusicologia europeias ou norte-americanas. Faltava assim ao pesquisador brasileiro os recursos necessários para justificar e fundamentar a vinculação de práticas musicais menos compatíveis com os parâmetros acadêmicos então vigentes. Esta hipótese é apoiada em dados sobre os trabalhos produzidos naquele período, que demonstram, por exemplo, que a obra de um notável cancionista popular, um gênero referencial de música

popular autoral, a música popular anônima de alguma região brasileira, ou mesmo as condições de trabalho dos músicos de orquestra no país mantinham-se como temáticas isoladas e, em geral, não suscitaram o desenvolvimento de modelos de investigação originais.

A subárea de pesquisa em Música que primeiro se aproximou de alguns desses âmbitos temáticos foi a Etnomusicologia, que somente se estruturou com autonomia no Congresso e nos programas de pós-graduação brasileiros a partir de 1998. Diferente das etnomusicologias europeia e norte-americana, predominantemente voltadas para a cultura “do outro”, a etnomusicologia no Brasil, tendo em vista o contexto em que emergiu, caracterizou-se, como salientou Carlos Sandroni em seus *Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil* (2008), por se voltar para a música do próprio país, seguindo o padrão historicamente recorrente de “construção de nação”. Esse perfil de se fechar sobre a música produzida no Brasil, e, particularmente, sobre a música entendida como “nacional” parece uma reação explícita ao eurocentrismo predominante na produção acadêmica que já se consolidara no país à época. Contudo, esse posicionamento autorreferencial fez com que o debate em torno do objeto de estudo da disciplina agregasse um sem-número de “especialistas em música brasileira”, mesmo que esses não compartilhassem, necessariamente, uma formação etnomusicológica, o que se caracterizava, como destacou Sandroni, mais uma institucionalização “temática” que “metodológica”.

Como consequência desse quadro, pesquisadores que se debruçavam sobre a música popular urbana—ou seja, a música contemporânea brasileira produzida profissionalmente e veiculada comercialmente—passaram a pleitear a autonomização de um campo que então se abrigava sob a denominação Etnomusicologia e que exigia a construção de métodos adequados à abordagem, sobretudo, dos processos criativos (composição e performance) daquela música. Desse modo, no congresso da ANPPOM de 2009 (<http://www.anppom.com.br>), essa produção acadêmica já afigurava um corpus em fase de consolidação e, no congresso de 2010, a pesquisa dedicada à música popular autoral urbana, ainda abrigada em subárea denominada Etnomusicologia, mas devidamente discriminada como campo em sessões próprias de apresentação de trabalhos, já se representava por 21 trabalhos contra 17 trabalhos de Etnomusicologia—estes agora mais distintamente comprometidos com práticas etnográficas específicas e investigações com ênfase antropológica. Enfim, a aproximação definitiva da pesquisa acadêmica sobre a música produzida e consumida cotidianamente pela sociedade brasileira deu-se apenas há 5 anos, com a autonomização da área *Música Popular*, tanto como área autônoma nos congressos da ANPPOM e em congressos específicos da área quanto como linha de pesquisa em programas de pós-graduação.

Podemos verificar que, em 2011, a emergente área de *Música Popular* apresentou 17 trabalhos, em 2012, 32 trabalhos e, em 2013, 35 trabalhos. O crescente interesse e investimento no estudo das práticas e gêneros da música popular tradicional e contemporânea, seja brasileira ou produzida em outros países, vem, num prazo muito curto, resultando na consolidação de uma pesquisa que se aproxima naturalmente da experiência musical contemporânea da sociedade, por tratar de bens culturais que lhe são próprios e familiares. No último congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, a pesquisa na subárea *Música Popular* foi representada por 40 artigos, mesmo

número do total de artigos apresentados no conjunto das subáreas *Composição e Teoria e Análise*, aproximando-se também do total de artigos apresentados nas sessões de Musicologia, áreas estas tradicionalmente comprometidas com o estudo do universo da teoria e dos processos criativos na música acadêmica de tradição escrita. Cabe ainda observar que um dado interessante na emergência da produção acadêmica sobre a música popular autoral urbana é que as investigações mais voltadas para as questões envolvidas nos processos de criação das canções não são separadas de outras que enfatizam questões específicas da performance dessas obras musicais—e vice-versa—, ao invés do que ocorreu tradicionalmente com os estudos das práticas composicionais e das práticas interpretativas da música de tradição escrita europeia. Entretanto, como grande parte dos estudos da subárea Música Popular tem, ainda hoje, forte relação com os referenciais da pesquisa etnográfica, a investigação dos atos composicionais e interpretativos, do ponto de vista empírico, técnico e artístico, recebem menos atenção que as perspectivas culturais, sociais e antropológicas dessa produção.

Na recente tradição de pesquisa acadêmica em Música no Brasil, a subárea Performance esteve, como também observamos no histórico da pesquisa acadêmica europeia, de alguma forma subordinada à metodologia musicológica dedicada à abordagem da obra musical enquanto composição e texto escrito. Isto manteve por muito tempo—e ainda mantém em grande parte—os resultados da pesquisa em performance diretamente vinculados à aplicação de ferramentas da chamada “análise musical”, desenvolvidas, sobretudo, para a investigação do repertório da música de tradição escrita europeia. De fato, o repertório visado por parte significativa dos pesquisadores de performance musical é o mesmo visado pela tecnologia analítica contemporânea, mas os projetos de pesquisa assim desenvolvidos parecem abordar tão-somente, e se muito, parte dos atos interpretativos implicados na apresentação de uma obra musical (aqueles associados ao entendimento do texto escrito da música e aos seus processos de estruturação); os atos performáticos, propriamente, e as relações entre atos interpretativos e executivos—que demandam métodos empíricos de investigação—não estão contemplados. Cumpre observar, no entanto, que com respeito à performance do repertório da música popular brasileira contemporânea, realizada, sobretudo e até os nossos dias, sem o suporte estrito de recursos notacionais, esta não recebe, em geral, qualquer suporte daquela tecnologia analítica, uma vez que esses recursos de abordagem da obra musical são consistentemente voltados para representação gráfica da música. A emergência de novos recursos tecnológicos de apreensão do “texto sonoro” da música, que permitam o exame da música gravada, vem se tornando, pouco a pouco, uma realidade, o que propicia o surgimento de novos recursos metodológicos para pesquisas tanto em performance da música popular autoral quanto das próprias obras. Todavia, esse novo aporte tecnológico e metodológico ainda se encontra em estágio de desenvolvimento e absorção pelos pesquisadores da área.

Neste contexto e 30 anos após a institucionalização da pesquisa em performance musical no país, alguns pesquisadores assumiram o debate acerca da autenticidade da pesquisa acadêmica em performance musical. Dentre estes, Fausto Borém e Sonia Ray (2012) publicaram um panorama da pesquisa na subárea, de 2000 (ano de realização de seu primeiro congresso nacional, o *Seminário Nacional de Pesquisa em Performance*) a 2012. Os autores identificaram como principais ênfases dos trabalhos apresentados em importantes eventos

científicos brasileiros como pesquisa em performance neste período: ensino e aprendizagem da performance, técnicas de execução, performance em gêneros de música popular urbana e análise musical. Borém e Ray, no entanto, advertem que “praticamente não se veem historiografias ou revisões de literatura sobre a pesquisa experimental em performance publicadas no Brasil” (2012: 141). Ou seja, a pesquisa baseada em dados empíricos, em observação do ato da performance—e que mais especificamente, digo, caracteriza um campo de investigação na referida subárea—é, sem desconsiderar alguns poucos trabalhos notáveis, quase inexistente no país. Mais contraditório ainda acerca do contexto acadêmico desta subárea é, como salientaram os autores, o fato de a maior parte dos estudantes de graduação e de pós-graduação em música das instituições brasileiras serem *performers* e haver tamanha carência de estudos sobre o ato e a pedagogia da performance.

A fim de promover um contraponto entre as realidades em que atuam o músico-pesquisador e o músico-artista—o músico comprometido com a atuação acadêmica e o músico reconhecido socialmente como profissional da cena—pretendo, em seguida, contextualizar os campos de atuação de um e de outro. A partir disso, creio que a distinção desses dois campos profissionais para o músico pode ser mais facilmente caracterizada e a tensão que isto tem gerado àqueles que tentam manter sua atuação nos dois campos é virtualmente insuperável, no contexto atual, como pretendo observar ao final.

O contexto da música profissional

O trabalhador da música, no Brasil, assumindo seja as funções de *performer*, compositor, arranjador, de técnico de gravação, de produtor musical ou outras, insere-se, atualmente, naquilo que vem sendo entendido como *Indústria Criativa*, que engloba as atividades profissionais e/ou econômicas cujos insumos principais são as ideias que geram algum tipo de valor. Conceito relacionado à discussão inaugurada após a Segunda Grande Guerra pela Escola de Frankfurt, *indústria criativa* foi definitivamente incorporado a teses mercadológicas no Reino Unido, nos anos 1990, que passaram a tematizar as potencialidades mercantis das atividades criativas, atentando para seu impacto real na economia. John Howkins (2002) discutiu o conceito num contexto mercadológico de propriedade intelectual, no qual marcas, patentes e direitos autorais em geral estão na base da transformação da criatividade em “produto” com valor de mercado. A cadeia produtiva de uma economia criativa seria então composta dos ciclos de criação, produção e distribuição dos bens e serviços oferecidos pela Indústria Criativa.

A Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan) vem realizando, desde 2008, levantamentos acerca da produção criativa no país e publicou, em 2016, a última edição de seu *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. O levantamento considera, tal como proposto nos trabalhos publicados no Reino Unido, a estruturação da Indústria Criativa em 13 segmentos criativos (Ver Figura 1), relacionados em quatro grandes áreas: Consumo (publicidade, arquitetura, *design* e moda), Cultura (Expressões Culturais, Patrimônio e Artes, Música e Artes Cênicas), Mídias (Editorial e Audiovisual) e Tecnologia (Pesquisa e Desenvolvimento - P&D, Biotecnologia e Tecnologias da Informação e da Comunicação - TIC). Esta última edição do *Mapeamento*, que considerou os resultados até o ano de 2015, demonstrou que dos cerca de 851.000 indivíduos empregados na indústria criativa brasileira, as áreas de Consumo (44,2%) e Tecnologia (36,8%)

responderam por mais de 80% dos trabalhadores criativos, e que a classe criativa tem salário médio de R\$ 6.270, mais de duas vezes e meia a remuneração média dos empregados formais brasileiros, que é de R\$ 2.451. (Ver Figura1)

A área de Cultura responde pelo menor número de trabalhadores formais da Indústria Criativa. Em 2015, a área contava com 66.500 profissionais (7,8% do total) assim distribuídos: Expressões Culturais, 26.800; Patrimônio e Artes, 16.000; Música, 12.000; e Artes Cênicas, 11.700. Ainda que possua o menor salário médio da Indústria Cultural no Brasil entre as quatro áreas criativas (R\$ 2.898), Cultura registra remuneração 18,3% superior à média dos trabalhadores formais no país (Firjan, 2016: p.23). Dentre as 10 profissões mais numerosas da área, o segmento Música é representado por três categorias: Intérprete instrumentista (5.500), Regente (2.600) e Arranjador (1.400). Dentre os mais bem remunerados da área, estão o Compositor e o Arranjador, com médias de rendimentos mensais respectivamente de R\$ 4.049 e R\$ 3.650—enquanto um Ator, categoria profissional mais bem remunerada na área de Cultura, percebe em média R\$ 14.887 mensais. A distribuição geográfica dos trabalhadores formais em Cultura mostra que os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo têm maior participação, com inserção expressiva, embora menos numerosa, dos estados da Bahia e da região sul do país (Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina). (Ver Figura 2)

Outro dado importante do *Mapeamento* é o reconhecimento de que os profissionais criativos brasileiros trabalham em quase todos os setores da economia e, mais do que isto, em sua maioria atuam fora dos setores considerados estritamente criativos. Em 2015, a pesquisa verificou que quatro em cada cinco profissionais criativos trabalhavam em empresas não associadas estritamente ao setor criativo (Firjan, 2016: 40). Isto pode revelar a importância e o reconhecimento da geração de valor consequentes da atividade criativa. Todavia, dentre os trabalhadores dos 13 segmentos da Indústria Criativa atuantes na chamada “Indústria de Transformação” (indústrias de bens de produção e indústrias de bens de consumo), os relacionados à Cultura participam com o menor percentual, e dentre estes os músicos são os profissionais com a menor participação. Isto demonstra claramente que os músicos profissionais brasileiros atuam muito especificamente em seu próprio segmento—seja em criação e performance musical, seja em especialidades ligadas ao setor de produção, como gravação, edição e mixagem de áudio—ou em outros segmentos da Indústria Criativa, tanto na área de Cultura quanto em segmentos de outras áreas, como, por exemplo, em Publicidade ou Audiovisual.

Da indústria criativa da música fazem parte três tipos de negócio: 1) o mercado do espetáculo musical ao vivo (o *show business*), que diz respeito à cadeia produtiva que se desenrola em torno da apresentação ao vivo e *dos performers*; 2) o mercado da música gravada (a indústria fonográfica), que envolve a distribuição (em meio físico ou por via digital) de fonogramas e videofonogramas, seja para o comércio atacadista e varejista, seja diretamente para o consumidor; e 3) o mercado da obra musical (direito autoral sobre propriedade intelectual), que compreende a exploração econômica de direitos de autor e direitos conexos. Ocorre que com a redução nas vendas de música em suporte físico a níveis comercialmente irrelevantes e as mudanças nos dispositivos de gestão dos direitos autorais no Brasil, o mercado da música ao vivo, que havia sofrido forte recuo nas décadas anteriores, reforçou-se substancialmente como mercado para os profissionais da performance musical. Entretanto neste caso o desafio é atrair novamente para o

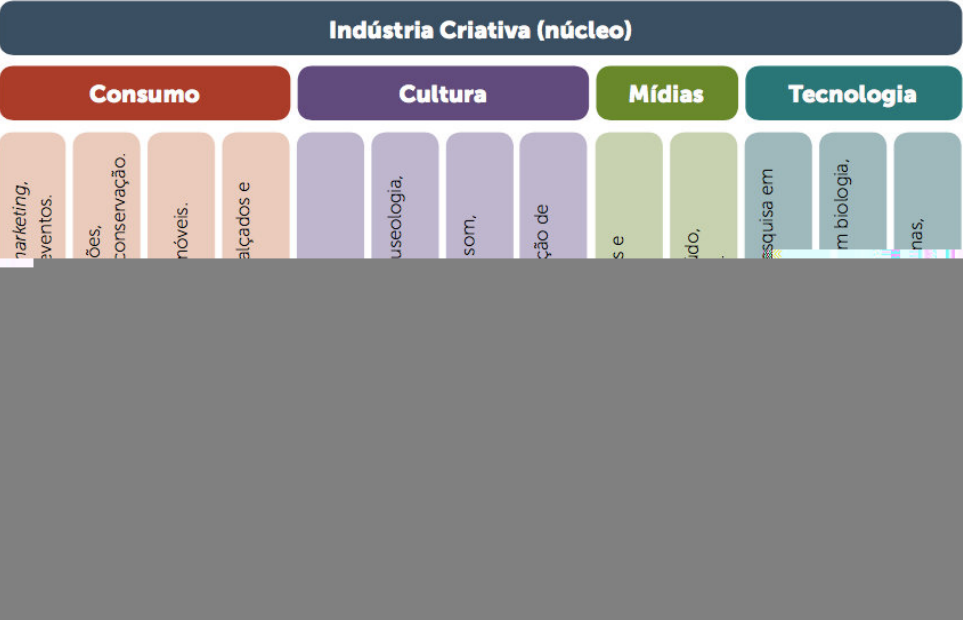


Figura 1 – Áreas da Indústria Criativa (Firjan, 2016: 10).

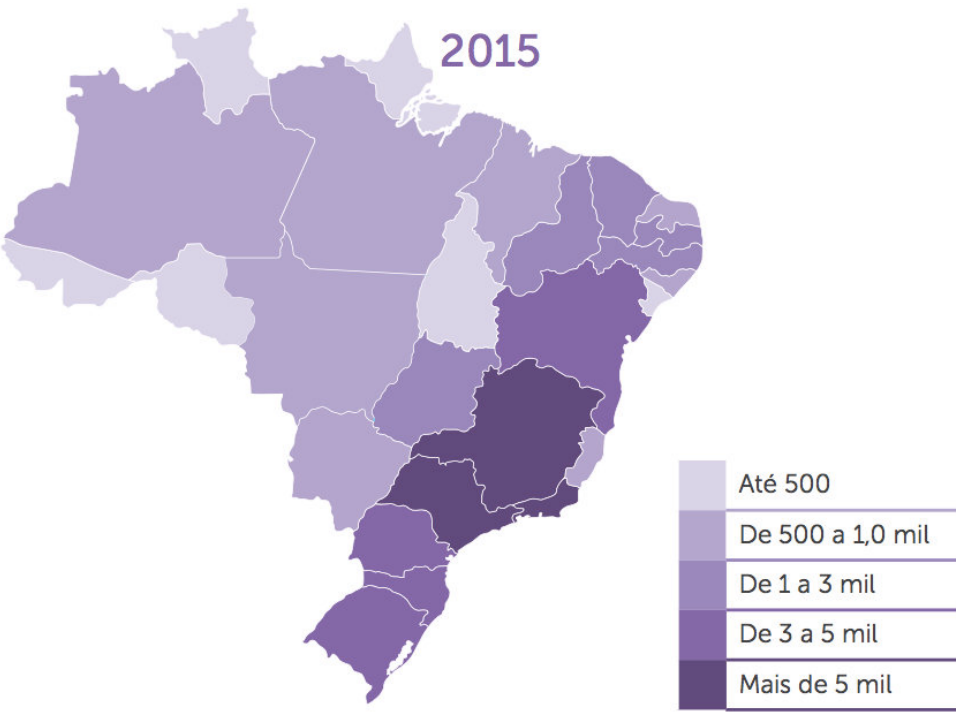


Figura 2 – Distribuição geográfica dos trabalhadores formais na área de Cultura (Firjan, 2016: 26).

espaço da cena um público que se habituou fortemente a consumir música de forma autônoma, com a inédita independência e intimidade que as tecnologias digitais lhe oferecem.

O que vimos assistindo nas últimas décadas é a aceitação de alguns gêneros musicais no “espaço de festa”. A cultura brasileira da festa pública inclui, de modo muito frequente (embora não obrigatório), a presença de música ao vivo, mas estritamente a música cujo estilo corresponda à intenção festiva. Isso criou um circuito musical atraente para músicos especialistas em gêneros pertinentes ao universo simbólico de cada “festa”. Fora deste circuito economicamente mais atraente para o profissional da performance, o mercado do espetáculo musical ao vivo encontra-se pulverizado em diminutos e incontáveis eventos cujos meios de divulgação estão quase que restritos às chamadas “mídias sociais”. Embora ainda constituam uma fatia subsidiária de mercado, que não representa, em geral, a atividade principal dos profissionais envolvidos, alguns fenômenos de comunicação muito bem-sucedidos a eles relacionados—como eventos, artistas ou canções veiculados exclusivamente em *websites* de compartilhamento de áudio e vídeo e que alcançaram rápida visibilidade e popularidade—vêm alimentando a crença de que as mídias digitais, em geral, ainda proporcionarão, num futuro próximo, a emergência de uma cultura de circulação de bens culturais mais efetiva e significativa.

Autores e *performers*—muitas vezes confundidos num mesmo profissional do segmento Música—vêm, todavia, se juntando a técnicos, produtores, empresários, profissionais de mídia publicitária e outros, e se adaptando às novas condições do mercado da música gravada, agora com forte distribuição *online* (por *streaming* ou *download*). Cumpre, no entanto, observar que esses artistas que respondem pela autoria das ideias e execuções musicais veiculadas em áudio digital ou mesmo em videofonogramas digitais não desenvolvem, necessariamente—ou ao menos até que seus produtos alcancem grande aceitação do público consumidor—, uma carreira no mercado do *show business*.

Mas qual é a música que este consumidor brasileiro passou a acessar de seus *gadgets* e que, por vezes, pode ter curiosidade de experimentar em apresentações ao vivo? A indústria criativa da música vem se distendendo em torno de inúmeros gêneros de mercado, tais como “música para animar”, “música para dançar”, “música para se exercitar”, “música para amar”, “música para educar”, “música para louvar”, “música para entreter”, “música para acalmar”, “música para reclamar”, dentre muitas outras funcionalidades, e até mesmo “música para ouvir”, este o segmento menos mercantilizado dos gêneros musicais. Quanto a este último, cada vez mais associado à música “histórica” europeia—popularmente reconhecida como “música clássica”—ou à produção acadêmica atual (mesmo quando os produtos apresentam elementos familiares da cultura *pop* brasileira), é possível entender que sua menor inserção mercantil se deve ao fato de constituir um gênero menos ajustado às utilidades da vida prática demandadas pela sociedade contemporânea. Portanto, ao enfatizar o caráter funcional dos produtos musicais estou salientando a dramática utilitarização da produção musical, que vem, nas últimas décadas, revelando uma sensível mudança nos modos de consumo musical. Contudo, não existe somente um grande mercado, um *mainstream* da música gravada; há centenas de micromercados, de artistas periféricos e locais. E neste contexto, as oportunidades de negócios no segmento Música podem ser promissoras para

todos, do grande empresário aos músicos autônomos—e cumpre advertir que a exploração econômica de direitos de autor e a estes conexos está, hoje, quase que inteiramente associada ao mercado da música gravada.

O contexto da pesquisa acadêmica em música

A política de formação de pesquisadores no Brasil é baseada no fomento, por meio de ações articuladas entre agências e universidades, cujo nível de entrada é a iniciação científica nos níveis de formação anteriores ao da pós-graduação, atingindo a Graduação (composta por cursos de bacharelado e de licenciatura) e o Ensino Médio, etapa final da Educação Básica. As agências responsáveis pela gestão dos recursos de fomento, em nível federal e estadual, oferecem bolsas de “Iniciação Científica Júnior” (Ensino Médio), “Iniciação Científica” (Graduação), Iniciação à Docência” (Graduação), “Iniciação Artística e Cultural” (Graduação), “Mestrado”, “Doutorado” (no Brasil e no Exterior) e “Pós-Doutorado” (no Brasil e no Exterior). (Ver Figura 3)

São oferecidas também bolsas do Programa Estudante-Convênio (PEC), criado em 1965 e, atualmente, regido por Decreto de 2013, que “oferece a estudantes de países em desenvolvimento com os quais o Brasil mantém acordo educacional, cultural ou científico-tecnológico a oportunidade de realizar seus estudos de graduação em Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras”. A modalidade PEC-G (Graduação) é administrada pelo Ministério das Relações Exteriores (Divisão de Temas Educacionais) e pelo Ministério da Educação, em parceria com Instituições de Ensino Superior em todo o país. Ao longo da última década, foram mais de 6.000 os selecionados pelo Programa. A África é o continente de origem da maior parte dos estudantes, com destaque para Cabo Verde, Guiné-Bissau e Angola. O quadro de participantes oriundos de países da América Latina (figura 3), entre 2000 e 2015, mostra que 1.939 estudantes foram contemplados, com participação especialmente relevante de estudantes bolivianos, equatorianos, hondurenhos, paraguaios e peruanos. Com missão semelhante, o Programa Estudante-Convênio de Pós-Graduação (PEC-PG), criado em 1981 e atualizado em 2006, é administrado em parceria por três órgãos: o Ministério das Relações Exteriores (Divisão de Temas Educacionais), a quem cabe a divulgação do Programa no exterior e o pagamento das passagens de retorno dos estudantes, o Ministério da Educação (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes), a quem cabe a seleção e o pagamento das bolsas de doutorado para estudantes de todos os países participantes e de mestrado para estudantes do Timor-Leste, e o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (Conselho Nacional para Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq), a quem cabe a seleção e o pagamento das bolsas de mestrado para estudantes de todos os países participantes, com exceção de Timor-Leste. O Programa oferece bolsas de estudo para formação em cursos de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras.

O crescimento dos programas de pós-graduação no Brasil, tanto na área de música quanto em Humanidades e Ciências Sociais, tem mudado radicalmente o perfil da produção de conhecimento nessas áreas e gerado um aumento significativo de teses, dissertações e artigos científicos que, por sua vez, promovem o surgimento de eventos científicos e a diversificação dos veículos de divulgação daquela produção. Na área de Música temos, hoje, 15 programas de pós-graduação

que oferecem mestrado (M) e doutorado (D) acadêmicos, e três programas de pós-graduação oferecendo mestrado profissional (P), todos desenvolvidos por instituições públicas (Ver Quadro 1).

Esses programas estão distribuídos por 10 estados brasileiros, de um total de 26 estados da Federação, além do Distrito Federal. Verificamos que das cinco regiões geográficas do país apenas a Região Norte ainda não está contemplada com um programa de pós-graduação em Música e que a maior parte desses programas está concentrada na região Sudeste do Brasil. Porém não devemos desconsiderar o papel importante que programas de pós-graduação em áreas afins, como Artes, História, Sociologia, Antropologia, Comunicação, Letras, Educação, Psicologia desempenham na formação de pesquisadores em Música, considerando, sobretudo, o avanço dos estudos interdisciplinares que vêm assumindo proporção inédita.

Uma das conquistas mais relevantes dos programas vinculados à área de Artes/Música regulada pela Capes, foi a criação do *Qualis Artístico*, implementado, em 2007, com o fim de incorporar ao processo de avaliação da Pós-Graduação a produção artística diretamente relacionada aos cursos de pós-graduação e à pesquisa por eles desenvolvidas. O princípio orientador desta iniciativa consiste na valorização das ações que articulam pesquisa acadêmica de pós-graduação com a criação de obras artísticas. Neste trajeto não é considerada a qualidade intrínseca das obras e sim o contexto de realização e difusão dessa produção, bem como sua coerência com a respectiva proposta de curso do Programa. Interessa saber se a produção foi analisada e/ou apoiada por instituições, por comitês e comissões curatoriais, ou seja, trata-se de identificar potenciais repercussões das produções e seu reconhecimento pela área de Artes. Nesse contexto, uma produção não pertencerá ao estrato mais alto de avaliação somente porque foi apresentada na mais famosa sala de concertos do país; será necessário analisar as articulações entre os diferentes quesitos estabelecidos para a classificação.

Partindo do princípio de que o eixo da avaliação é a produção dos programas e de que se trata de perceber como o conjunto da produção artística dos programas é reconhecido pela Área a partir de sua repercussão e abrangência, considera-se que mais importa uma temporada que uma apresentação artística única, uma exposição que uma obra particular, já que o agrupamento das produções permite uma visão panorâmica e otimizada das mesmas. Enfatizam-se, portanto, as produções cujo impacto se faz sentir no contexto das temporadas, turnês e exposições. Assim sendo, são consideradas produções do mais alto valor no sistema de avaliação do *Qualis Artístico* as "produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência internacional, contempladas por seleção, edital ou convite e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente ou discente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no Programa".

Produção artística e produção acadêmica em música

Quero destacar especialmente dois problemas cruciais: 1) a dificuldade de legitimação da produção artística da Universidade como representação social em música e seu compromisso com um público; e 2) a incompatibilidade entre



PEC-G - Selecionados - América Latina e Caribe - 2000 a 2015

PAÍS	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	TOTAL

Figura 3. Participação de selecionados de países da América Latina no PEC-G. Acessado em 13/09/2016 em <http://www.dce.mre.gov.br/PEC/G/historico/introducao.php>

Universidades	Estado	Curso
UFBA	BA	M, D, P
UFRJ	RJ	M, D, P
UNIRIO	RJ	M, D, P
UFRGS	RS	M, D
UFMG	MG	M, D
USP	SP	M, D
UNICAMP	SP	M, D
UNESP	SP	M, D
UFPR	PR	M, D
UEPB/J.P.	PB	M, D
UNB	DF	M
UFG	GO	M
UDESC	SC	M
UFU	MG	M
UFRN	RN	M

Quadro 1. Programas de Pós-graduação em Música no Brasil. Baseado em dados da Capes/MEC (<http://www.capes.gov.br>)

os resultados da produção artística acadêmica—particularmente de compositores e *performers*—, os métodos tradicionais da pesquisa acadêmica para abordar esses produtos—que se voltaram, tradicionalmente, menos para o ato criativo que para o desenvolvimento de métodos de estruturação do sentido musical—e a abordagem da produção artística não advinda do meio acadêmico—tendo em vista que os métodos acadêmicos foram, em geral, desenvolvidos a partir não de práticas e contexto de atuação de especialistas não acadêmicos, mas das práticas e do contexto profissional acadêmicos.

A Universidade é uma instituição de pesquisa e ensino (a partir do que promove também atividades extensionistas), de caráter “acadêmico”—termo originado de *akadémeia*, a escola filosófica de Platão—, de autoridade pública e que, desde o século XV, vem promovendo a formação científica e profissional—atualmente desenvolvida em nível de graduação e pós-graduação. Esta formação é fundamentada na pesquisa teórica e “empírica” nas áreas do saber artístico, humanístico e tecnológico, e na ampla divulgação de seus resultados. Nestes termos quero, portanto, admitir que toda produção oriunda da Universidade é “acadêmica”. Ciência, do latim *scientia*, que podemos traduzir por “conhecimento”, refere qualquer conhecimento ou prática sistematizados, ou mesmo a sistemática, o método científico de produzir tal conhecimento. A universidade é um dos modelos institucionais de produção de ciência; é sua missão produzir ciência. Assim sendo não me parece plausível excluirmos do contexto científico qualquer atividade universitária. Os saberes artístico, humanístico e tecnológico produzidos na Universidade, seja no âmbito da pesquisa—os processos sistemáticos e criativos de construção do conhecimento—, no âmbito do ensino—as atividades de formação, que também suscitam pesquisa—ou no âmbito da extensão—enquanto ação de disseminação do conhecimento para além do contexto universitário—, são, por conseguinte, acadêmicos, científicos e indiscutivelmente profissionais.

A regulamentação do curso de “mestrado profissional”, uma nova modalidade de curso de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil, proposta pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), em Portaria de 1998—embora o primeiro mestrado profissional na área de Música só tenha iniciado suas atividades em 2013 (o mestrado profissional da Escola de Música da UFBA)—, tem sido justificada pela possibilidade de oferta de formação de pós-graduação mais voltada para o mundo do trabalho, em vez de voltada para o universo acadêmico. Esta configuração não me parece a mais adequada, como pretendo salientar. Ela tende, de um lado, a sugerir a possibilidade da produção de um conhecimento “prático”, que prescindiria de sistematização e teoria, e, por outro lado, a plausibilidade de um conhecimento “puro”, como se os resultados da pesquisa produzida em programas “acadêmicos” não visassem a qualquer aplicação imediata e, portanto, se mantivessem, contraditoriamente, desvinculados dos anseios de uma sociedade que sustenta esta produção.

A situação atual revela que não tem parecido razoável à comunidade acadêmica de Música—ao menos até o momento—planejar mestrados profissionais em subáreas da música vinculadas especificamente aos corpos de conhecimento teórico, histórico, filosófico, sociológico, antropológico, psicológico, dentre outros. Entendo que a razão disto é que tais corpos de conhecimento têm inserção profissional muito débil fora do âmbito acadêmico. A demanda atual por cursos que se desenvolvem na direção da qualificação profissional de apelo mercadológico

concentra-se no contexto da pesquisa dos processos criativos que dão origem à música. Considero, aqui, portanto, o desenvolvimento de pesquisas que, pelo perfil das instituições brasileiras na área, estão relacionadas à atuação profissional de *performers*, compositores (em todas as especialidades deste campo) e dos novos profissionais relacionados à tecnologia aplicada à produção musical.

Devo enfatizar que a produção de conhecimento desenvolvida no âmbito da academia como resposta a demandas imediatas do mundo do trabalho continua sendo pesquisa acadêmica e científica. É frequente, todavia, que a produção “artística” dos profissionais da academia—alguns dos quais que, como músicos profissionais, em algum momento de sua trajetória artística se inseriram na carreira acadêmica—revista-se de certo descompromisso com uma lógica mercadológica. Isto sinaliza o necessário comprometimento desses profissionais com a nova condição profissional na instituição acadêmica que passam a integrar. Nestas condições, a problemática resultante suscita variadas questões: (1) a produção acadêmica dedicada aos processos criativos, que constitui grande parte da formação em cursos de graduação (sobretudo bacharelados) e pós-graduação *stricto sensu* classificados como “profissionais”, permaneceria legítima e se sustentaria, como alguns entendem, prescindindo da sistematização do conhecimento e da divulgação de seus resultados pela via bibliográfica—espécie de “língua franca” da academia, possibilitando a mais ampla difusão desses resultados e favorecendo o surgimento de novas interdisciplinaridades?; (2) a inconsistência dos métodos científicos de investigação dos processos criativos musicais—sobretudo aqueles que devem envolver procedimentos empíricos—, que já tem dificultado o desenvolvimento da pesquisa em performance nos cursos de pós-graduação “acadêmicos”, não ameaçaria reduzir o esforço de pesquisa nos cursos “profissionais” a puro aporte de produção artística no ambiente acadêmico, colocando essa produção acadêmica na condição de mera fonte primária para pesquisas acadêmicas posteriores?; (3) se os trabalhos de conclusão (“produtos”) dos cursos “profissionais” pudessem prescindir de fundamentos teóricos e de modelos de sistematização em seus processos de produção, não estariam mais legitimados se desenvolvidos em contextos estritamente profissionais?; ou mesmo (4) se os autores de trabalhos artísticos, vinculados à academia, se descomprometerem com as exigências do campo de trabalho relacionado às suas especialidades—como tem sido o caso mais comum, por não se encontrarem engajados em projetos mercantis—, não estariam comprometendo o valor de seus produtos no mercado da arte e assim ameaçando sua legitimidade artística?

A fuga de projetos de pesquisa em performance musical, por exemplo, dos cursos ditos “acadêmicos”—onde tradicionalmente acabavam, por falta de métodos adequados, enveredando por subáreas como teoria, história, antropologia ou educação—para os cursos ditos “profissionais”, não resulta, necessariamente, ao meu ver, em alargamento da produção de conhecimento acadêmico em performance musical—isto se admitirmos que o mero aumento da participação da produção artística no contexto acadêmico não tem implicado o incremento do conhecimento profissional via pesquisa acadêmica. Em outras palavras, não há demonstrativos de que o mundo do trabalho tem sido sistematicamente beneficiado com resultados da pesquisa de pós-graduação. Quero crer que a razão do desconforto de alguns, senão da maioria, dos membros do corpo docente da subárea Performance—como também, em muitos casos, da subárea de Composição—, com sua atuação acadêmica em nossas instituições não resulta de uma hipotética exigência de

terem que adquirir certas competências acadêmicas—se já não as adquiriram antes de seu ingresso na carreira acadêmica—para a “pesquisa científica”, como, por exemplo, a elaboração metodológica ou a divulgação de resultados de pesquisa via produção bibliográfica. Não me parece plausível propor dissolver a tensão entre a atuação acadêmica e a atuação artístico-profissional nas subáreas de processos criativos musicais, com propostas de pesquisas que não se revistam dos atributos de uma pesquisa acadêmica—como caracterizei anteriormente. Em vez disso, penso que o que de fato tem impedido uma autêntica atuação como pesquisadores acadêmicos de parte dos especialistas em produção artística atuantes na universidade, é, sobretudo, o desconhecimento e, em alguns casos, a atual inexistência de métodos científicos específicos e efetivos, assim compatíveis com as competências de que já dispõe esses pesquisadores e com os desafios desse âmbito temático.

Enfim, entendo que o principal desafio da área de processos criativos em música é seu desenvolvimento metodológico, que favorecerá a ampliação do conhecimento e o crescimento da pesquisa aplicada em performance e composição musical. Com a concretização do pleno desenvolvimento metodológico da subárea, entendo que não haveria razão para a distinção entre “acadêmico” e “profissional” como modalidades de cursos acadêmicos em música; bastaria a implantação de um único curso de pós-graduação, seja de mestrado ou doutorado, admitindo projetos voltados ora mais particularmente para o mundo do trabalho, ora para a ampliação do conhecimento científico. Justifico ainda a presente discussão, chamando atenção para o caráter de essencialidade da área de processos criativos para o campo de investigação musical, que nos vem exigindo um novo esforço “científico” em busca do entendimento mais objetivo desses processos para a consolidação de uma musicologia crítica que abranja composição, performance e as teorias dos processos criativos musicais como área científica na atualidade.

Referências

Borém, Fausto & Ray, Sonia. 2012. “Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: Problemas, tendências e alternativas” em *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* (SIMPOM), 121-168.

Howkins, John. 2002. *The creative Economy: How people make money from ideas*. Londres: Penguin Books.

Ministério da Educação. 2016. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *Documento de Área – Área 11 – Artes/Música*, http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/11_arte_docarea_2016.pdf [Acessado em 28/11/2016]

Sandroni, Carlos. 2008. “Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”, *Revista USP*, 77: 66-75.

Sistema Firjan. 2016. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*.



CHI LE



Investigación musical independiente en Chile (2010-2015)

Juan Pablo González

En forma paralela al campo de la musicología y etnomusicología –cuyo desarrollo en Chile expuse en el I Coloquio de Investigación Musical de IberoMúsicas, México 2015 (González 2016)–, viene desarrollándose en forma creciente esta última década en el país un amplio campo multidisciplinario que converge en lo que podemos llamar *investigación musical*, concepto más amplio que el de musicología propiamente tal. Propongo esta diferencia en base a tres criterios principales: primero, el campo de la investigación musical no proviene de disciplinas que necesariamente estudien la música de manera exclusiva; segundo, esta tendencia incluye investigación aplicada en campos como el científico, el tecnológico, y el artístico; y tercero, sus resultados también se comunican a través de medios menos usados por la academia, como son el libro de autor, el documental, y la web¹. ¿Cómo podemos caracterizar este tipo de producción? ¿Qué aborda y cómo lo hace? ¿Cuáles son las condiciones que han facilitado y retardado su desarrollo? ¿Cómo aporta la investigación musical a la construcción de identidad, memoria y patrimonio? ¿Qué políticas públicas podrían contribuir a sustentar y darle visibilidad a esa investigación? Preguntas como estas son las que guían el presente informe.

Investigación musical

Un vasto espectro de disciplinas, intereses y especialidades confluyen en el campo de la investigación musical en su sentido amplio. Por el lado de la ingeniería, la acústica y la tecnología del sonido, vienen desarrollándose en Chile proyectos de sintetización del sonido de instrumentos étnicos, por ejemplo, y de creación de nuevos instrumentos acusmáticos, con el apoyo tanto de fondos de desarrollo científico como de empresas musicales². A esto se suma el interés de algunos compositores por abordar este tipo de estudios para sus propios fines creativos. La creciente tasa de compositores e intérpretes con posgrados en *Performing Arts* trabajando en universidades, también ha acrecentado el poli-forme campo de la investigación musical en la actualidad. Si bien músicos con doctorado pueden gozar de posiciones académicas similares a la de los musicólogos, su labor de investigación está menos institucionalizada, quedando abierto el debate sobre la relación entre creación/interpretación e investigación, tema que viene preocupando a las facultades e institutos de arte y de música desde fines del siglo pasado bajo el concepto de “investigación artística”³. Asimismo, la aparición de estos profesionales artistas en el campo investigativo, desafía las lógicas con las que el mundo académico de la investigación musical se ha articulado en institutos, sociedades, congresos y publicaciones especializadas.

Por otra parte, desde las ciencias sociales se emprenden estudios que recogen conceptos, preferencias, necesidades y potencialidades de distintos sectores de la población en relación con la música, estudios necesarios para el desarrollo de políticas culturales públicas, por ejemplo⁴. Asimismo, el periodismo cultural –impreso, audiovisual o en la web–, ha llegado en forma creciente a desarrollar

¹ Este texto es producto del proyecto FONDECYT 1140989 “Historia social de la música popular en Chile 1970-1990”, y de la conferencia presentada por el autor en el segundo coloquio iberoamericano de investigación musical de IberoMúsicas (La Habana, 9/2016).

² Ver, por ejemplo, dossier sobre música, ciencia y tecnología en *Resonancias* 19/36, 2015.

³ López-Cano y San Cristóbal 2014.

⁴ Por otra parte, por su carácter crítico, histórico y reflexivo, las humanidades –donde concibo a la musicología– han contribuido menos al desarrollo de la investigación aplicada, lo que la sitúa más en el campo de la investigación en sí misma, que aplicada, como sería el caso de la investigación musical desde la tecnología, las ciencias y el arte.

prácticas de investigación destinadas a la publicación de libros, documentales radiales y de televisión, y sitios web dedicados principalmente a la música chilena de los últimos 50 años.

No es fácil hacer un catastro de los artículos académicos escritos desde la investigación musical en su sentido amplio, al tratarse de un campo que se expande desde las ciencias a las humanidades, campo que cuenta con una multiplicidad de publicaciones periódicas. De todas maneras, las tres revistas chilenas enfocadas en la investigación musical, *Revista Musical Chilena*, *Resonancias* y *Neuma*, si bien publican principalmente artículos musicológicos y etnomusicológicos, como abordé en el informe pasado de IberoMúsicas (González 2016), también se han abierto al campo de la investigación musical científico/humanista, aunque en menor medida que lo que sucede en el caso de los libros. Es aquí donde observamos la rotunda presencia de una investigación musical independiente por sobre una institucionalizada, junto al dramático aumento de títulos, editoriales y autores disponibles en el Chile del nuevo siglo. Revisemos con más detalle los libros publicados en Santiago y Valparaíso en la primera mitad de esta década, para luego abordar los documentales y la web de interés investigativo musical producida en Chile.

Libros de autor

Lo primero que llama la atención al revisar las publicaciones musicales recientes, es el alto número de libros publicados estos últimos años en el país dedicados a distintos protagonistas y prácticas de la música chilena. Según un reciente estudio de Víctor Rondón (2016), un 63% de los libros de música editados en Chile desde 1940, década en que se institucionaliza la investigación musical en el país, ha sido publicado desde 2000. En rigor, al contabilizar la totalidad de los libros sobre músicos y música chilena publicados los últimos cinco años, el porcentaje aumenta a un 74% del total, en lo que va corrido del siglo. ¿Qué puede haber llevado a este dramático crecimiento en la producción editorial de contenido musical? Por un lado, este incremento manifiesta el aumento de las personas capacitadas e interesadas en investigar y escribir sobre música, generando, al mismo tiempo un público lector, en una especie de círculo virtuoso. Por el otro, está la necesidad social de construcción de memoria luego del álgido período político vivido en el país entre 1970 y 1990 (Rondón 2016: 121). Publicar sobre música entonces, es también un medio reparador, reivindicador, y de reconstrucción de identidades desplazadas⁵.

A estas dos hipótesis es necesario agregar tres más que apuntan a las condiciones productivas que sustentan este incremento de publicaciones. Primero, está el desarrollo de la industria editorial independiente en el Chile pos-dictadura – ligado también a la necesidad de memoria –, la que con bajos tirajes y con sistemas informatizados de edición ha podido disminuir sus costos de producción. Aunque sin resolver plenamente el problema de la distribución, estas editoriales cuentan con un lector militante y fiel, constituyendo un público cautivo al cual alimentar periódicamente con nuevas entregas. Segundo, está la política del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA, de financiar la labor de investigación en música mediante concursos públicos abiertos a todos los interesados. Esa investigación culmina en muchos casos con libros auto-editados, infelizmente de circulación más restringida aún, situación que se arrastra por años sin aparente solución.

⁵ Las publicaciones revisadas por Rondón referidas a ese período histórico, responden de una u otra manera “a las demandas sociales, culturales, institucionales, corporativas o grupales respecto de las cuestiones referidas a su identidad y memoria a través de la música”. (2016: 126)

Tercero, está el espacio de libertad que le otorga el formato de libro al investigador, libertad que no posee un artículo monográfico, ceñido a restricciones formales más rígidas. De este modo, si un artículo de revista especializada está reservado para la producción académica, el formato libro es una caja vacía que permite ser llenado de modos diferentes sin que pierda su condición de tal. En rigor, a partir de las 50 páginas “debidamente encuadernadas y con tapas” podemos empezar a hablar de libro, según la propia definición de la UNESCO⁶. Nada más condicionaría a un libro para ser llamado como tal, lo que se ampliaría aún más en esta nueva época del libro digital.

⁶http://es.wikipedia.org/wiki/Libro#El_libro_como_indicador_de_celebridad [acceso 7/2016]

El libro es el formato predilecto, entonces, para la comunicación del amplio campo de la investigación musical independiente. Solamente una pequeña proporción de académicos participan de estos libros, que denominaremos *libros de autor*, en contraposición a los libros de texto, de referencia, y monográficos más propios del mundo académico. Entre estos libros de autor abundan las microhistorias más que las historias generales y temáticas, como señala Rondón, siendo publicaciones más heterogéneas en su calidad narrativa y dispositivos analíticos (2016a: 49).

La enciclopedia de música popular chilena en línea musicapopular.cl –sitio del que hablaremos más adelante–, incluye una sección denominada Biblioteca, donde la periodista e investigadora Marisol García informa desde hace una década de los libros de interés musical publicados en Chile desde la década de 1950, con especial énfasis en los publicados desde fines del siglo XX hasta la actualidad. El sitio entrega una breve descripción de 300 de estos libros, 125 de ellos publicados entre 2010 y 2015, que es el período que he escogido para realizar el presente informe. Luego de excluir los libros de ficción y didácticos, junto a poemarios, reediciones y ediciones extranjeras, he llegado a un universo de 91 libros publicados en Chile los últimos 5 años que son producto de algún tipo de investigación musical independiente. A ellos se suman 18 libros musicológicos y etnomusicológicos ya informados en el Coloquio 2015 de Ibermúsicas (González 2016). (Ver Figura 1)

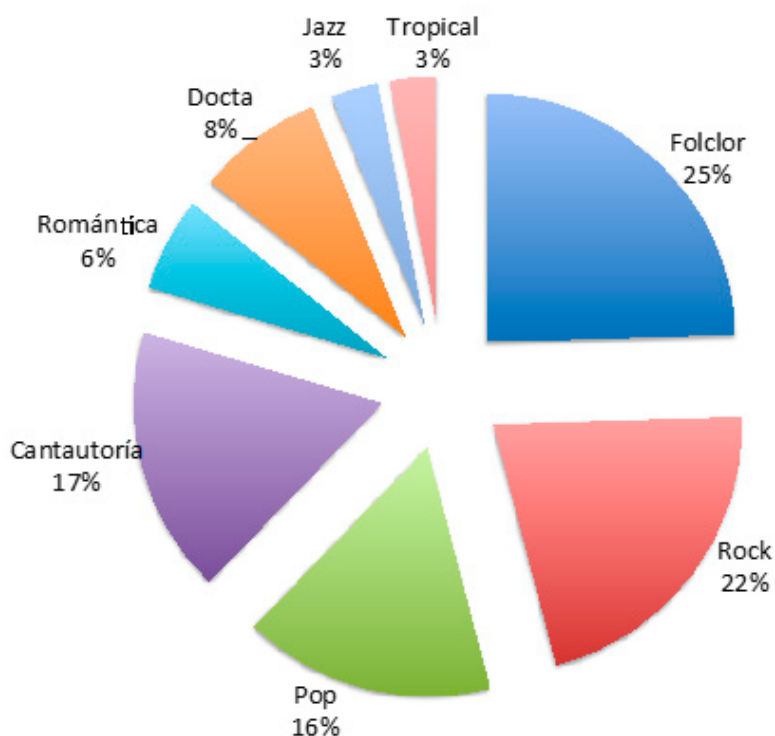


Figura 1
91 libros
(2010-2015),
géneros musicales.

De estos 91 libros, un 25% está dedicado al folclor; un 22% al rock y sus derivados; un 17% a la cantautoría; y un 16% al pop. Luego sigue la música clásica o docta, con un 8%; la balada romántica con un 6%; y el jazz y la música tropical con un 3% cada uno. Estos porcentajes no coinciden con los de la música que más escuchan los chilenos, según la encuesta de consumo cultural del CNCA y el INE de 2012, puesto que la balada romántica y la música tropical se encuentran en clara supremacía en la práctica y escucha respecto a los otros géneros y estilo.

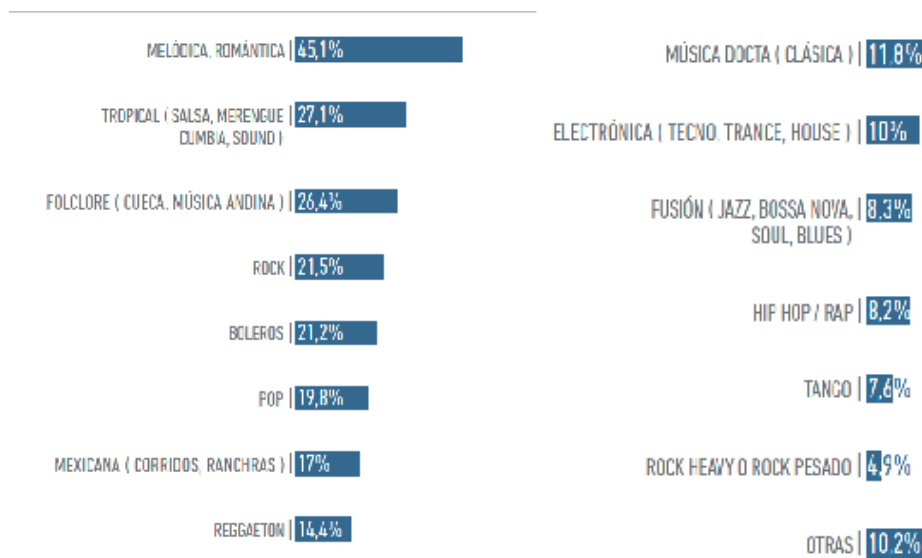


Figura 2
Encuesta de consumo
CNCA/INE Chile 2012.

Los libros revisados, en cambio, privilegian géneros más propiamente chilenos, como el folclor y la cantautoría, que están a la delantera sumando un 42% del total. En un estrecho segundo lugar, se encuentra la suma de los libros dedicados al rock y al pop nacional, con un 38%. Folclor y cantautoría son géneros preponderantes en las publicaciones musicales latinoamericanas, mientras que rock y pop lo son en la escena mundial. De este modo, los libros musicales chilenos de autor parecen resonar con ambas realidades. (Ver Figura 3)

Un 38% del total de los libros publicados son biografías –con algunas autobiografías–, manifestando el papel central que tiene la vida del músico cuando se escribe sobre música, tendencia recurrente desde los albores de la historiografía musical. Violeta Parra lidera este rubro, seguida de Víctor Jara, Los Prisioneros, Los Jaivas y Lucho Gatica. Sin duda que se trata de figuras chilenas preponderantes de la canción de raíz folclórica, el pop/rock y la música romántica, haciendo que el canon musical guíe el canon discursivo de las publicaciones independientes sobre música. En segundo lugar aparece el ensayo crítico, con un 18% del total, que es el texto que mejor expresa el juicio del autor sobre una práctica musical en particular. Continúan la investigación histórica, estética y etnográfica, con un 17%, y la crónica, con un 11%. Finalmente hay dos clases de libros de utilidad práctica: los cancioneros, con un 12% y los métodos para instrumentos, con un 3%, considerando como investigación musical independiente sólo los cancioneros y métodos que posean algún tipo de aparato crítico. (Ver Figura 4)

La mayoría de estos libros entregan referencias al uso de fuentes. Muchos incluyen una rica iconografía (42%), sin duda una forma de hacer más atractivo el libro, con algunos casos de publicaciones dedicadas enteramente a carátulas de discos o fotografías de grupos y solistas. La recurrente presencia de periodistas y de músicos como autores de estos libros, hace que la entrevista y el testimonio ocupen un segundo lugar como fuente (33%), mientras que la bibliografía, aparece en tercer lugar con un 25%. Esta es otra diferencia importante entre investigación musical independiente y musicología, que dialoga mucho más con fuentes bibliográficas⁷. (Ver Figura 5)

Estos 91 libros han sido publicados en su gran mayoría por editoriales independientes chilenas, destacándose RIL editores, Catalonia, Ocho Libros, Cuarto Propio y LOM. A ellas se suman dos editoriales internacionales –Ediciones B y Aguilar–; dos editoriales universitarias –Universidad Católica de Valparaíso y Universidad de Santiago–, y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Sin embargo, también hay un número importante de autoediciones o de editoriales que solo han publicado uno de estos libros –varias de ellas pertenecen al propio autor–, señaladas en el gráfico como “otras”. (Ver Figura 6)

Estos libros han sido escritos por un conglomerado de profesionales y aficionados, que normalmente son seguidores de las prácticas y músicos sobre los que escriben. Los propios músicos involucrados y sus familiares y amigos tienen una activa presencia como autores, coautores o entrevistados, de acuerdo al objetivo de rescate y construcción de memoria que poseen este tipo de publicaciones. Junto a los músicos y folcloristas, quienes más publican son los periodistas⁸. Se trata de profesionales que practican un periodismo de investigación en música, desarrollado en forma creciente en el nuevo siglo. Según García, esto habría sido consecuencia del propio interés manifestado por la academia en la década de 1980 por abordar la cultura popular y la industria del entretenimiento como objetos de estudio⁹. Esto le habría abierto un camino, entonces, al periodismo de investigación para abordar temas que estaban fuera del ámbito político, económico o policial donde tradicionalmente se desenvolvía. Como señala Rondón (2016a: 14), la vocación comunicativa del periodismo, su facilidad para construir relatos y su llegada a lectores medios no especializados, lo pone en ventaja respecto a la escritura académica en la publicación de libros historiográficos y de memoria. Esto al menos es evidente en el campo de la música popular. (Ver Figura 7)

Los periodistas trabajan principalmente con entrevistas retrospectivas a los músicos y miembros de la industria y también con testimonios de terceros. Raramente utilizan bibliografía, en algunos casos usan fuentes de prensa, y mas habitualmente iconografía, lo que aumenta el atractivo visual del libro, como hemos visto, lo que además resulta útil como fuente para nuevas investigaciones. Los músicos y folcloristas, por su parte, narran sus propias vidas o las trayectorias de sus grupos, o se refieren al desarrollo de sus prácticas musicales. En algunos casos, músicos y folcloristas escriben sobre trayectorias u obras de otros músicos, pero siempre vinculados a sus propios intereses artísticos. Curiosamente, algo similar sucede con los historiadores, sociólogos, escritores, artistas y otros profesionales que publican libros sobre música, quienes habitualmente son aficionados a la música que investigan. Se trata de melómanos y de scholar-fans para quienes lo importante es la construcción de memoria y la conformación de identidades

⁷ Por su parte, las crónicas y los libros prácticos suelen no incluir ningún tipo de fuente.

⁸ Proporciones similares son observadas por Rondón (2016a: 57-58).

⁹ Marisol García, comunicación personal, 10/7/2016.

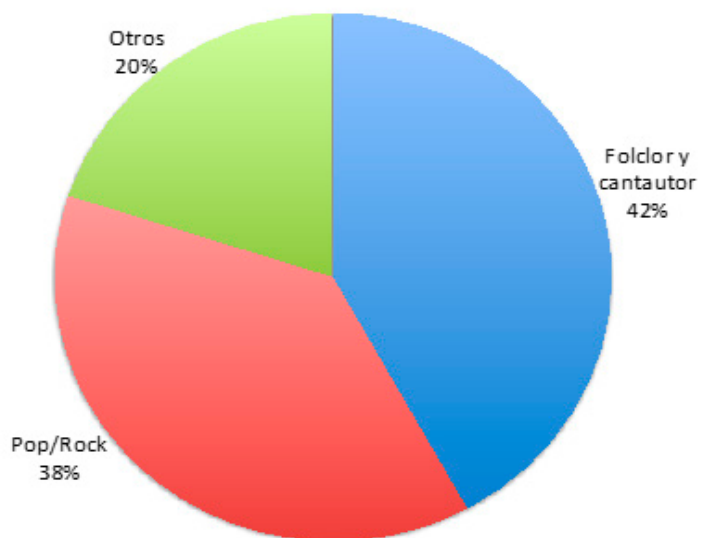


Figura 3
91 libros (2010-2015)
géneros musicales
(acumulativo).

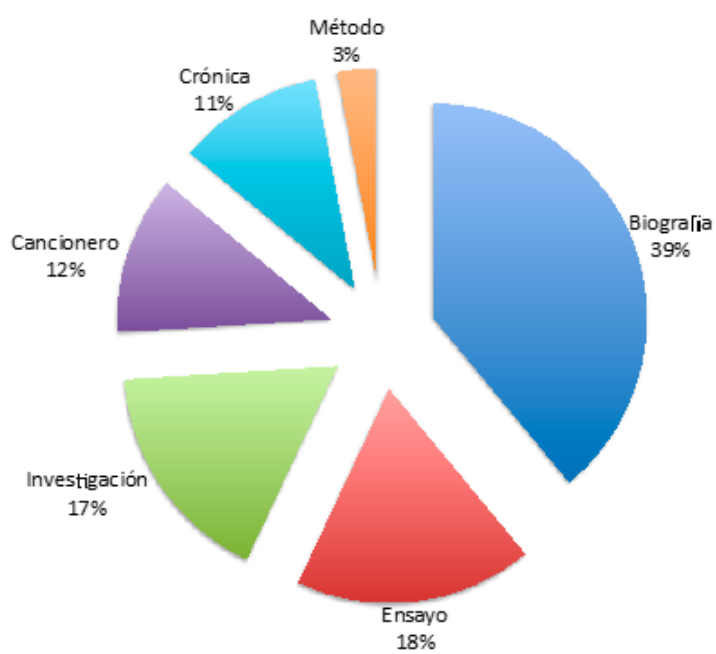


Figura 4
91 libros (2010-2015)
géneros literarios.

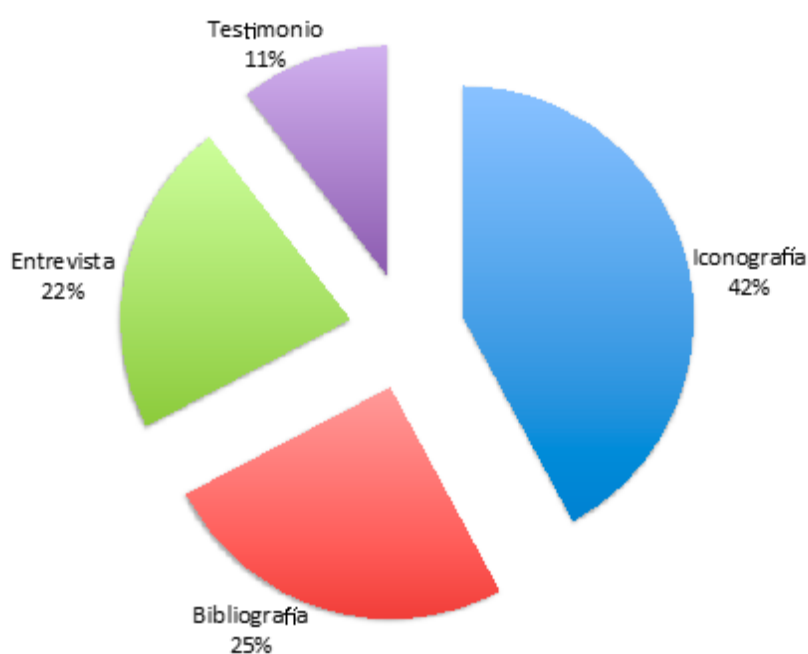


Figura 5
91 libros (2010-2015)
fuentes declaradas.

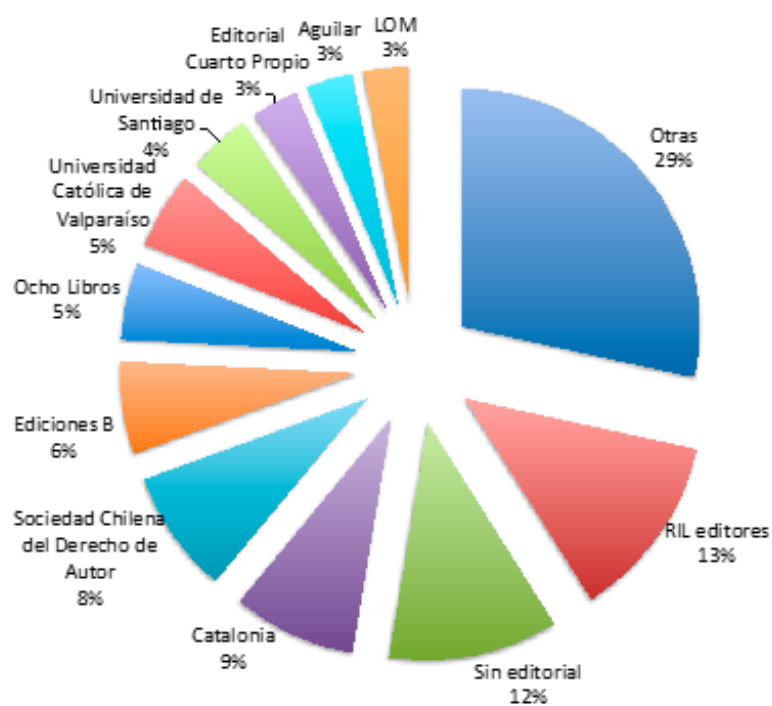


Figura 6
91 libros (2010-
2015) editoriales.

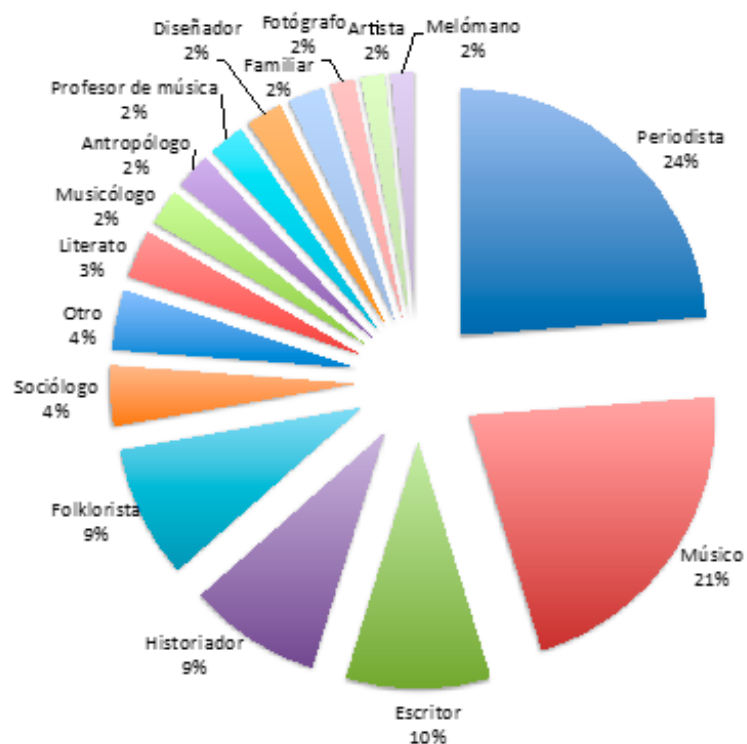


Figura 7
91 libros (2010-2015)
autores(-fans).

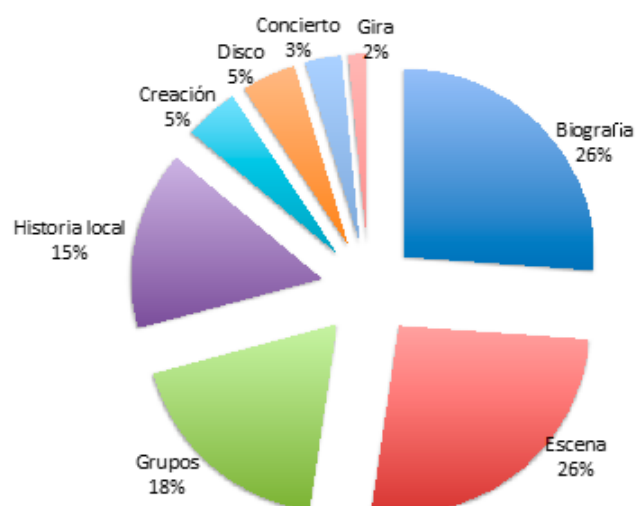


Figura 8
65 documentales
(2010-2015), temas.

mediante la publicación de un libro. Para el académico, en cambio, esto formaría parte de su interés por generar conocimiento y desarrollar perspectivas críticas, aunque naturalmente ambos intereses pueden intersectarse y en distintos grados¹⁰.

¹⁰Más sobre modos de abordaje de publicaciones sobre música chilena en Rondón 2016.

¹¹ Comunicación personal, 28/6/2015

La caja vacía que constituye un libro y la falta de regulación de la edición independiente, ha permitido el dramático aumento de publicaciones de interés musical en lo que va corrido del siglo. Si bien toda contribución a la construcción de memoria y de identidades desplazadas es bien recibida, no estaría demás cierta regulación académica sobre esta producción. Esto permitiría lograr publicaciones mejor consolidadas desde el punto de vista del uso de las fuentes y de su aparato crítico, dialogando mejor con otras publicaciones y haciendo que se proyecten con mayor solidez en el tiempo.

Documentales

Desde 2004 se presenta en Santiago de Chile el festival internacional de cine y documental musical IN-EDIT –que también se realiza en Río de Janeiro, Barcelona y Berlín–, que incluye una sección dedicada a realizadores chilenos. Este festival se ha constituido en polo importante para el desarrollo del documental musical nacional, que ha experimentado un aumento creciente desde que el festival empezó a realizarse en Chile. Cada año se premia el mejor documental musical local, lo que permite estimular y visibilizar aún más este tipo de producción, que es fundamentalmente independiente, tal como la de los libros que acabamos de abordar. IN-EDIT mantiene un catálogo de cine y documental musical chileno en su sitio www.inedit-nescafe.cl/catalogonacional/ presentado como “un aporte para la comunidad audiovisual local y para los interesados en el género”. Este catálogo incluye 170 registros, la mayoría del presente siglo, pero con algunos de décadas anteriores, comenzando con la entrevista realizada por la Radio y Televisión Suiza a Violeta Parra en 1965, que se ha constituido en hito fundador del documental musical chileno. Esto, en una época de claro desinterés de los documentalistas nacionales por considerar la música y los músicos como sus objetos de realización audiovisual.

En la mayoría de los casos, el catálogo de IN-EDIT incluye el enlace del documental o de la película, aunque escasamente disponible en Youtube, junto a un párrafo de resumen. Estos registros aparecen catalogados en cuatro categorías diferentes: documental, corto-documental, televisión y ficción. La curadora de la muestra, Marisol García es enfática en señalar que siempre se trata de historias, nunca de realizaciones a partir de una sola canción, puesto que no se exhiben video-clips¹¹. Los 170 registros del catálogo constituyen un volumen cercano al de la mitad de los libros sobre música publicados en Chile desde 1940, aumentando considerablemente el material sobre música chilena disponible en el país en lo que va corrido del presente siglo. Estos registros son interesantes desde el punto de vista de la investigación musical, pues constituyen fuentes primarias que nos brindan acceso directo a prácticas musicales, historias de vida y discursos asociados de cerca de un millar de músicos chilenos. La mayoría de estas realizaciones está dedicada a grupos o escenas musicales locales, lo que involucra la participación de varios músicos en cada registro. Sin embargo, 65 de estos documentales podrían constituir también fuentes secundarias, equivalente a una *documentalogía* propiamente tal, pues nos entregan un análisis de los hechos, de los protagonistas y de la música abordada. Esto sucede muchas veces desde

una mirada –o escucha– histórica, otras veces estética, sociológica, antropológica o periodística. El documental musical chileno no ha sido un medio en el que participen musicólogos, pero sí etnomusicólogos informados por la antropología visual.

Junto a estas 65 realizaciones producidas entre 2010 y 2015 que incluyen algún tipo de aparato crítico, existe un universo de cine musical de ficción junto a registros artísticos, de paisajes sonoros o de músicos tocando en locaciones especiales. Sin embargo, en este informe nos centraremos en documentales que utilizan imágenes de archivo, testimonios y entrevistas a músicos e investigadores, lo que les permite entregar una interpretación de los hechos. Este tipo de documental no utiliza recreaciones de los personajes ni de los sucesos narrados, pero un 42% de ellos corresponde a la categoría del reportaje-documental, es decir, involucra a los propios músicos abordados, los que también son fuentes privilegiadas en los libros de investigación musical, como hemos visto. La mayoría de estas realizaciones aborda la música popular actual o de los últimos cincuenta años. Luego siguen las producciones que abordan la música de tradición oral –incluyendo a organilleros, poetas populares, bailes religiosos, y cantoras campesinas– y finalmente la música docta o clásica –con documentales sobre Enrique Soro, Vicente Asuar y compositores jóvenes–.

Un 44% de los registros seleccionados son documentales o reportajes biográficos sobre músicos (26%) y grupos (18%). No siempre se trata del registro de la trayectoria completa de ellos, sino del momento artístico que están viviendo en el lapso de la realización del registro con un acento más que nada testimonial muchas veces basado en entrevistas retroactivas. Un 23% de los documentales seleccionados aborda alguna escena musical –entendida como localizada, emergente e independiente– con un rango que va desde el hip-hop hasta el pospunk, considerando tanto una perspectiva histórica como etnográfica. Un 15% de las realizaciones aportan a la historia local desde la música, principalmente de ciudades como Santiago, Concepción y Valparaíso. Hay también un nada despreciable 15% de documentales que abordan los procesos creativos de una banda o un músico (5%), la grabación de un disco (5%), la preparación de un concierto (3%) o la realización de una gira (2%). Estos porcentajes pequeños de temas diversos, constituyen un gran potencial de desarrollo para un tipo de documental que indaga en aspectos centrales de la práctica musical, que muchas veces quedan ocultos para el público y el investigador. Este formato backstage o tras bambalinas, aporta datos valiosos de la trastienda de los procesos creativos y performativos de los músicos. (Ver Figura 8)

Muchas de estas producciones fueron realizadas con fondos públicos o con el apoyo de universidades, sin embargo su difusión y uso en Chile ha sido muy restringido, ya que tanto la televisión pública como la privada los difunden muy poco; casi no se comercializan en formatos DVD o descargables; no se exhiben públicamente de manera sistemática; y tampoco se encuentran en internet con facilidad. Es por eso que son destacables iniciativas como las de MiraDoc, programa de la Corporación Cultural de Documentalistas ChileDoc, que cuenta con el financiamiento de la Línea de Apoyo a la Exhibición de Cine Nacional del Fondo de Fomento Audiovisual del CNCA. Anualmente, MiraDoc realiza una selección de documentales chilenos para ser exhibidos en forma itinerante por el país. En 2016, *Quilapayún, más allá de la canción*, de Jorge Leiva, estuvo entre los cinco

documentales nacionales exhibidos en trece ciudades chilenas por este programa. Si bien el documental de Quilapayún llevó casi cinco mil espectadores, la mejor cifra en lo que va corrido del año para MiraDoc, se trata de una cifra muy menor en relación a los 26 millones de entradas para cine vendidas en Chile en 2015, e incluso para las 50 mil ventas para documentales¹².

El documental musical chileno, si bien floreciente en producción, es deficitario en difusión. Es aquí donde una vez más el Estado queda en deuda con la importante cantidad de producciones audiovisuales, artísticas, musicales y literarias que apoya pero que luego no poseen un espacio adecuado ni permanente para que efectivamente lleguen a las personas que el propio Estado debe proteger.

Sitios web

La web nos brinda valiosos recursos para el acceso y la comunicación del conocimiento, que resultan de gran utilidad para la investigación musical independiente. Por un lado, y a diferencia del documental, la web ofrece recursos audiovisuales de acceso masivo y directo, y por el otro, posee bajos costos de edición y autoedición, junto con ser de difusión inmediata. Además, la ausencia de un formato físico que haya que producir y distribuir, contribuye enormemente a la llamada democratización del acceso a la información. Todo esto junto a la condición de *work in progress* que representa un sitio web, en el que siempre podremos editar sus contenidos. Por esto mismo, la academia, que está más adherida a los formatos y condiciones de producción tradicionales y jerarquizados, ha tardado más en confiar de la web y su tendencia a la autoedición, la volatilidad y la desjerarquización canónica.

Sin embargo, con el auge que viene experimentando el concepto de Humanidades Digitales, los recursos en línea han pasado de la simple digitalización de material impreso o grabado para facilitar su acceso y estudio –algo que ya es una tarea gigantesca–, al desarrollo de programas y tecnologías que aceleran y multiplican los procedimientos analíticos en las humanidades, con la música incluida. De este modo, ya no solo se trata de mejorar el acceso y diseminación de fuentes y del conocimiento sino de estudiar los modos de crear y gestionar el propio conocimiento en la era digital. Sin embargo, en 2015, los sitios web vinculados a la investigación musical chilena no superaban la decena, con solo la mitad de ellos ofreciendo material nuevo, mientras la otra mitad remitiendo más bien a trabajos de terceros. Tres de todos estos sitios son los más destacables como difusores de investigación musical independiente¹³.

El primero, www.musicapopular.cl es una enciclopedia en línea con biografías, discografías y bibliografía comentada de músicos chilenos desde comienzos de la industria discográfica nacional en la década de 1920 hasta la actualidad. Está a cargo de cuatro periodistas-investigadores¹⁴ más un equipo técnico y de redactores colaboradores. A diez años de su puesta en marcha, musicapopular.cl se ha mantenido en constante renovación, ampliándose hacia el folclor, la música clásica y contemporánea y renovando su formato en la web. Cuenta con aportes propios y de los fondos de fomento del libro y la lectura y de la música del CNCA. Sus contenidos se pueden reproducir libremente según las referencias del modelo *Creative Commons* (CC), que permite utilizar el material disponible, indicando la fuente y el autor. Google Analytics indica que posee 40 mil visitas mensuales, con un tiempo de permanencia promedio superior a dos minutos, lo que es considerado alto para un sitio de difusión masiva como este.

¹² Jorge Leiva, comunicación personal, 6/9/2016.

¹³ A una segunda categoría de recursos en línea para la investigación musical en Chile pertenece el sitio www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html de la Biblioteca Nacional. Dicho sitio, de interés general, ofrece fuentes para el estudio de la música en Chile, especialmente partituras, iconografía, documentos y revistas digitalizadas. Se trata de un sitio en permanente construcción que ofrece materiales completos y fragmentados sin una curatoria clara, de modo que para el investigador resulta un sitio que puede serle útil aunque es azaroso.

¹⁴ Marisol García, David Ponce, Íñigo Díaz y Jorge Leiva, sitio que fue actualizado en 2015.

El sitio ofrece biografías de más de 3500 músicos y grupos chilenos, 1500 de ellas en proceso de actualización o construcción, más las referencias a unos 10.000 discos nacionales¹⁵. Estos músicos están agrupados en 40 géneros musicales distintos que además se intersectan entre ellos. La categorización de géneros que propone musicapopular.cl pone de manifiesto la particular libertad con la que el periodismo aborda sus propuestas teóricas, de una manera más dinámica aunque menos crítica que la academia. Del mismo modo, la vocación del periodismo hacia la noticia y la actualidad, hace que el sitio sea especialmente rico respecto a músicos y acontecimientos del presente. Su sección Almanaque, por ejemplo, ofrece una detallada puesta al día con la producción discográfica del año recién pasado en los distintos géneros propuestos por musicapopular.cl.

El segundo sitio destacable es el surgido de la labor del Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros, que promueve el diálogo interdisciplinario entre historia, sociología, antropología y musicología para la reconstrucción de la memoria colectiva de la cumbia en Chile www.tiesosperocumbiancheros.cl. Este sitio posee además características de blog, puesto que es una publicación periódica, con nuevos contenidos que son subidos en periodos de tiempo relativamente cortos; admite comentarios de los lectores, haciendo posible la formación de una comunidad en torno al autor; y posee una orientación personal, creando un ambiente más parecido al de la amistad que a la relación jerárquica entre una publicación y sus lectores¹⁶. El sitio considera 14 variedades de cumbia practicadas en Chile o de repercusión en el país, pretendiendo ser “un aporte a la valorización de nuestro patrimonio musical y festivo, así como de sus cultores y culturas, contribuyendo a las discusiones en torno a nuestra esquivo ‘chilenidad’”¹⁷. Ofrece textos de las cuatro integrantes del colectivo en cuatro formatos distintos: historiografía, reseña, entrevista y crónica, todos con ejemplos audiovisuales disponibles en Youtube, fotografías o hipervínculos a otros textos del mismo blog. Cada texto posee palabras claves que permiten agruparlos según nueve enfoques complementarios, vinculando la cumbia con la industria, la vida cotidiana, el cuerpo, el trabajo, la mujer, la política, la fiesta, los espacios y la identidad. De este modo, enfoques actuales de las humanidades y las ciencias sociales se articulan en torno a un género popular que es rescatado como objeto de estudio académico y multidisciplinario, y al mismo tiempo como vehículo de memoria y de construcción de identidades colectivas.

El tercer sitio destacable es www.fonotecanacional.cl primer proyecto independiente en la “recuperación del archivo sonoro de nuestras generaciones pasadas” a cargo de un sociólogo y archivista con apoyo técnico ocasional. El sitio contiene tres fonotecas virtuales, la principal dedicada a la cueca chilena, con 1.323 archivos de audio digitalizados y restaurados desde 65 discos de vinilo y acetato. La segunda fonoteca está dedicada a la música tropical chilena, con 353 archivos de audio digitalizados sin restauración sonora aún, desde 30 discos con un aproximado de 20 horas de música. La tercera fonoteca, dedicada al jazz en Chile, está en construcción¹⁸. Los registros digitalizados están disponibles en *streaming* junto a la digitalización de sus carátulas y la transcripción de toda la información que aparece en ellas. Además el sitio ofrece textos de otros autores vinculados con los temas de fonotecanacional.

Debido a que las colecciones discográficas en Chile se encuentran principalmente en manos de particulares, en instituciones diversas y circulando a través del comercio informal, este proyecto pretende reunir en un solo sitio virtual

¹⁵ Jorge Leiva, comunicación personal, 12/9/2016

¹⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Blog> [9/2016]

¹⁷ Este sitio también produjo el libro ¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949 – 1989) (Ceibo, 2016).

¹⁸ Felipe Solís, comunicación personal, 12/9/2016

un acervo sonoro disperso y en peligro de conservación. Para ello desarrolla siete acciones: 1. Catastro y recopilación de los soportes discográficos originales. 2. Captura digital y restauración sonora de estos soportes. 3. Digitalización gráfica de discos, fotografías y documentos. 4. Catalogación, análisis y fichaje del material. 5. Transcripción de los textos de cuecas. 6. Revisión bibliográfica y documental. 7. Desarrollo de la plataforma tecnológica para comunicar los resultados de la investigación. La transmisión de los registros digitalizados dentro del dominio de fonotecanacional está autorizada por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor a través de un contrato de licencia de transmisión por *streaming* para sitios patrimoniales.

El sitio ha contado en tres oportunidades con el auspicio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través de sus fondos concursables y tiene el patrocinio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Sin embargo, en la actualidad, sus gastos básicos de funcionamiento –*hosting*, derechos de autor y compra de dominios– salen del bolsillo del investigador responsable, quien tiene material para duplicar lo que ya ofrece en la red pero no tiene los recursos para financiar a un equipo de personas que lo ayude. La intermitencia de los fondos con los que ha contado este proyecto junto a la vastedad del campo a abarcar, ha impedido que fonoteca nacional avance al ritmo que se había propuesto y que cumpla con todos los objetivos que se ha planteado.

Otros sitios producto de la investigación musical independiente en el país son: www.kuriche.cl que funciona como una revista dedicada a publicar artículos originales sobre las prácticas musicales y de danza de raíz afro en Chile; y <http://memoriamusicalvalpo.cl/> –Memoria musical de Valparaíso–, que visibiliza la vida organizada de músicos y artistas del puerto de Valparaíso entre 1893 y 1973, en base a la digitalización y análisis de los archivos del Sindicato de Músicos Profesionales de Valparaíso. Ambos son sitios que han contado con el financiamiento del CNCA y cuyo formato web les permite constituirse como proyectos abiertos, en constante desarrollo y que promueven también la colaboración de terceros.

Palabras finales

Las conclusiones de un grupo de trabajo sobre investigación musical organizado por el CNCA en 2015, para el desarrollo de políticas culturales públicas para el próximo quinquenio en Chile, apuntaban a que se debería otorgar especial atención al desarrollo de la investigación musical independiente en el país. Este campo utiliza plataformas que amplían considerablemente la llegada social de sus resultados, sin embargo cuenta con recursos mucho más limitados que la investigación que se desarrolla al interior de institutos y universidades. En efecto, la investigación musical independiente ha estado principalmente a cargo de los propios músicos, junto a periodistas y aficionados, con una baja participación de académicos, que normalmente provienen de fuera del campo de la musicología. Pareciera entonces que es esa libertad o falta de regulación formal la que ha permitido el florecimiento de este tipo de investigación, la que ha triplicado el material sobre música chilena disponible en el país en lo que va corrido del presente siglo, y facilitado además su llegada al público interesado. Sin embargo, al desarrollarse fuera del ámbito académico, este tipo de investigación no ha contado con filtros que regulen ni evalúen su producción, como tampoco ha contado con

marcos teóricos y metodológicos frescos que permitan actualizar su quehacer.

Del mismo modo, la aparición de compositores e intérpretes con grados de magister y doctorado que se desempeñan al interior de las universidades, ha instalado en la academia un tipo de investigación artística que ocurre *desde y para* la música, más que sobre la música, ampliando los modos de conocimiento y objetivos de la propia musicología, aunque sin estar plenamente integrada a ella, al menos en Chile. Es por eso que, a pesar de gozar de posiciones universitarias, la investigación desde y por el arte debiera también contar con una atención especial del Estado.

Es urgente profundizar el diálogo de toda esta labor de investigación con la academia, pues necesitamos construir memoria, pero también producir historia; es importante la conformación de identidades mediante la investigación y la escritura, pero también es fundamental la generación de conocimiento y el desarrollo de miradas críticas. Del mismo modo, es necesario que los libros que se publiquen no solo efectivamente circulen sino que posean ciertos estándares académicos y editoriales y que también cubran áreas musicales deficitarias. Asimismo, formatos de más difícil circulación como el documental, requieren por un lado mejorar su comercialización y por el otro contar con políticas públicas de difusión permanente. Un mejor diálogo entre la investigación independiente y la investigación institucionalizada, beneficiaría a ambas, contribuyendo a mejorar los estándares académicos de la primera y mejorando la vinculación con el medio de la segunda.

Bibliografía

González, Juan Pablo. 2016. "Perspectivas de la musicología en Chile (1952-2015)" en *Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical*, Yael Bitrán y Cynthia Rodríguez eds. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / CENIDIM: 51-82

López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, experiencias, propuestas*. <http://invartistic.blogspot.cl/> [1/2017]

Oyarzún, Juan Carlos ed. *ENPCC 2012 Encuesta nacional de participación y consumo cultural. Análisis descriptivo*. 2013. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Rondón, Víctor. 2016. "Historiografía musical chilena, una aproximación", *Resonancias* 20/38: 117-138.

Rondón, Víctor. 2016a. "Una aproximación a las historias de la música popular chilena de posdictadura como ejercicio de construcción de memoria" *Neuma* 9/1: 46-70.

Sitios web

<http://cech.cl/index.html>

<http://memoriamusicalvalpo.cl/proyecto/>

<https://lascumbiasenchile.wordpress.com/>

www.kuriche.cl/

www.fonotecanacional.cl

www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html

www.musicapopular.cl

www.tiesosperocumbiancheros.cl





CO LOM BIA

Política pública de formación de investigadores en músicas: Pensamiento sobre las músicas desde las ciudadanías

Santiago Niño Morales

El lugar de las músicas en la vida cultural y socioeconómica de Colombia adquiere una creciente relevancia que le hace objeto de la intervención intersectorial del Estado en procura no solamente de propiciar sus prácticas, contribuir a condiciones favorables para promover su diversidad y sostenibilidad; sus formas de enseñanza, aprendizaje y herencia; sus formas de creación-producción, circulación-distribución y apropiación-consumo. También, el Estado debe favorecer los procesos investigativos y de generación de conocimiento insustituibles en los fines últimos de la acción pública sobre las músicas: su desarrollo basado en la apropiación fundamentada de la ciudadanía del saber, conocimiento e información de sus propias prácticas musicales, mediante una consciente actitud interrogativa desde la academia, las comunidades de práctica, las industrias culturales y la escuela.

La identificación de esta necesidad conduce a un diseño y desarrollo de una política pública para el fomento de la investigación y de la formación de investigadores en el campo musical en cuanto se reconoce que la generación de conocimiento sobre las músicas en una sociedad es un asunto de interés público queo

En efecto, la intervención del Estado se estima necesaria cuando la autonomía de los agentes es insuficiente para promover desarrollos valorados necesarios en una sociedad. El Estado cuenta con diversos instrumentos de intervención, pero cualquiera de ellos debe inscribirse en una política pública que aporte los marcos de actuación y direccionen los intereses heterogéneos sobre fines considerados comunes en el mayor consenso posible. En el caso de las prácticas musicales, el país cuenta con una diversidad amplia de tradiciones que tienen una singular centralidad en las identidades culturales de las regiones. Por diversas razones de orden geográfico, sociodemográfico, económico, político y social, el territorio colombiano desarrolló diversidades significativas de prácticas musicales que ocuparon un importante papel en el orden social e identitario de sus comunidades.

Probablemente por la presencia de relevantes factores de violencia y exclusión económica, numerosas comunidades encontraron en las prácticas musicales posibilidades de asociación y vinculación como respuesta al deterioro de otros medios de actuación común. La celebración y la fiesta, la incorporación de las músicas, además de los encadenamientos indispensables de sabedores, constructores de instrumentos, bailarines, y una amplísima diversidad de miembros de la comunidad, simplemente en condición de celebrantes, mantuvieron por generaciones sus prácticas como estrategia de unidad y afirmación cultural, socialmente relevante y en ocasiones con un importante componente político.

Debido a este enraizamiento, las prácticas musicales estuvieron sujetas a la referencia o al pensamiento reflexivo sobre ellas; por supuesto desde la academia, pero también desde sus practicantes. Ello porque integraban e integran elementos que se abordan discursivamente, desde la palabra, desde la oralidad, paralelamente a su performance cultural y social. La identidad de las músicas con importantes elaboraciones de integración comunitaria, territorial y cultural en Colombia, explica fundamentalmente la necesidad de identificar a la música como una manifestación especialmente constitutiva de su sociedad. Se hace indispensable, entonces, entender su promoción como un necesario asunto de interés público.

El carácter central de las músicas en las formas de organización social de las comunidades y sus territorios, impulsó al Ministerio de Cultura de Colombia a una aproximación colaborativa entre las comunidades, universidades y las asociaciones de investigadores en música del país para identificar los elementos necesarios para conducir a acciones que promuevan la equidad y el reconocimiento de las diversidades de práctica musical en el país desde el año 2010. El particular, la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura y el Plan Nacional de Música para la Convivencia desarrollaron en el año 2011 el “Documento de Políticas para el Fomento de la Investigación y Documentación Musical en Colombia”, instrumento fundamental que permitió establecer la necesidad de equilibrar las acciones de fomento a la investigación a las prácticas de producción de conocimiento sobre las músicas desarrolladas por fuera del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación. Desde este fundamento de política pública se trazaron cinco estrategias simultáneas.

1. Desarrollo y organización de los Encuentros Nacionales de Investigación y Documentación Musical (ENIDM), el cual en la actualidad suma tres versiones nacionales y más de treinta encuentros regionales en todo el país.

2. Apoyo a los procesos de asociatividad de investigadores, especialmente el de

la Asociación Colombiana de Investigadores Musicales (ACIMUS), además del acompañamiento a la Asociación Colombiana de Investigadores en Psicología de la Música y Educación Musical (PSICMUSE)

3.Vinculación a la mesa del Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (COLCIENCIAS) fundamentando, junto a otros actores, el reconocimiento de la investigación-creación como práctica académica y extracadémica indispensable para el desarrollo nacional y de competencia y responsabilidad de COLCIENCIAS dentro de acciones de promoción del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.

4.Internacionalización de las experiencias y prácticas de investigación en música mediante la participación de expertos internacionales que acompañan procesos de investigación extracadémica en sus comunidades y territorios. Complementariamente, con la presentación de resultados de investigación en escenarios internacionales de circulación de resultados de investigación.

5.Inicio y desarrollo del Proyecto Piloto de Formación de Investigadores desarrollado en diferentes fases desde el año 2013 que incluyen: Formación en formulación de proyectos; Acompañamiento en desarrollo de productos y presentación de resultados y Estrategias de sostenibilidad.

La política se estructura a partir de su finalidad, la cual consiste en: formar para la promoción, fortalecimiento y socialización de acciones conducentes a desarrollar actitudes conscientemente interrogativas sobre la dimensión sonora y musical en la sociedad.

Por lo tanto, le compete articularse a los procesos académicos de formación de investigadores en el marco de los desarrollos universitarios y del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación. En este nivel se relaciona con un conjunto de políticas e instituciones responsables de estos desarrollos. No obstante, la política de formación de investigadores en música tiene una tarea insustituible al promover los procesos de investigación no académicos desarrollados por investigadores independientes. De igual modo en propiciar en poblaciones y territorios experiencias de contacto con actividades cuestionadoras sobre la dimensión sonora y musical en los contextos sociales y de vida cotidiana.

Complejidad constitutiva de la política de formación de investigadores

El desarrollo de una política que trace acción de largo plazo para los agentes intervinientes en la formación de la investigación sobre el campo de la música, claramente se enmarca en un escenario de complejidad. En este sentido, el desarrollo de la política ha debido sortear tres niveles de complejidad que son constitutivos de los espacios de intervención y que deben ser abordados coordinadamente desde las acciones de los agentes involucrados.

La política tiene un primer nivel de interrelaciones sectoriales que implican una correcta identificación de los agentes responsables, además de diseñar adecuadamente los mecanismos de interacción. En este sentido, la política involucra agentes de los sectores de cultura, educación, socio-económico y de la ciencia, tecnología e

innovación. El reto más importante en este nivel consiste en procurar la adecuada comunicación entre los agentes y “negociar” la prelación o prioridad que cada uno asigne a los desarrollos de la política que, en principio, deben considerarse evidentemente diferentes.

tra-académicos de las regiones de Montes de María, Sierra Nevada, Pacífico Norte, Pacífico Sur, Macizo Colombiano y Llanos Orientales.

El cubrimiento de las diferentes regiones permitió el reconocimiento de diversas experiencias de producción de conocimiento que comportan formas alternativas de generación de productos de investigación que incluyen fonogramas, documentales, web; y, de forma particularmente importante, la obra musical como desarrollo y producto coherente en la formulación de problemas de investigación-creación.

El desarrollo de los proyectos de investigación evidenció la importancia de los problemas de orden inter y transdisciplinario especialmente. Esto es de significativa importancia, porque permite establecer que son especialmente relevantes para las comunidades las preguntas sobre sus prácticas musicales en relación con sus contextos y condiciones. En este sentido se destacan investigaciones sobre caracterizaciones de agentes y prácticas musicales, sobre los impactos de la violencia en procesos de formación y educativos sobre las músicas, sobre las relaciones de las prácticas musicales y los entornos ambientales, sobre las didácticas y recursos formativos en las prácticas musicales, sobre investigación formativa en entornos escolares, sobre protección y salvaguardia patrimonial de las prácticas musicales, entre otros.

El desarrollo de la política encuentra como fundamental la relación con los entornos educativos al entenderlos como un lugar esencial para la fundamentación de actitudes de curiosidad y cuestionamiento sobre las prácticas musicales y de apertura a la formación investigativa. Respecto a este desarrollo sin innegables tres importantes obstáculos que requieren una tarea intersectorial compleja. Primero, la educación artística temprana en los establecimientos educativos en Colombia no es generalizada, por ello se cuentan instituciones educativas que no han integrado curricularmente los procesos de formación artísticos y carecen de los espacios en donde la política articularía sus propósitos. Segundo, aún la cantidad de docentes en artes es insuficiente, especialmente en zonas rurales y, tercero, las ofertas de formación posgradual en artes en el país son relativamente recientes, por lo cual aún se requiere profundizar en mayores y más sostenidas capacidades de investigación para el diagnóstico, seguimiento, evaluación de la educación musical.

Formación de investigadores y educación musical

Un aporte significativo del balance de la actuación y de los obstáculos presentados en el desarrollo de la política se encuentra en evidenciar el necesario fortalecimiento de las relaciones entre los sectores de educación y cultura para una mejor articulación en los propósitos de promover las capacidades de reflexión sobre las manifestaciones de la cultura.

Es de esperar que la agenda de incorporación de Colombia a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) promueva, dentro de los procesos de medición de calidad educativa, un importante redimensionamiento de la educación artística como objetivo indispensable de cualificación de la educación en el país. Sin embargo, son aún más importantes los avances de los procesos en educación musical desarrollados por las numerosas comunidades en sus territo-

rios con apoyo y acompañamiento del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC). El PNMC desarrolla procesos de educación musical mediante una red de más de novecientas escuelas municipales de música en todo el país. Ello se complementa con nuevos proyectos de identificación, caracterización y acompañamiento a las llamadas escuelas comunitarias de músicas, principalmente en las regiones Caribe, Pacífico, de los pueblos Nasa, Yanacona, Misak entre otras comunidades con procesos de formación autónomos de sus prácticas musicales indígenas.

El énfasis del PNMC en los procesos educativos en música se complementa con los proyectos Cuerpos Sonoros y Sonidos Escolares que se orientan a la atención de los procesos formativos en música para la primera infancia, en la educación básica y de formación de formadores. Estos desarrollos constituyen un escenario de despliegue de la política de formación de investigadores en cuanto las comunidades cuentan con un importante vínculo entre formación musical y prácticas en sus músicas tradicionales y desde allí varios procesos de formación de investigadores encuentran su núcleo de actuación y problemas de investigación.

Los desarrollos de la política de formación de investigadores, implican explorar soluciones a tres retos que han sido identificados igualmente dentro de los desarrollos del PNMC y sus proyectos de formación y educativos. Primeramente, las capacidades de conectividad y uso de nuevas tecnologías requieren mayor expansión y un profundo cambio en los términos de la relación que ocupa la tecnología en la formación y la investigación para las músicas tradicionales y, sobre todo, porque las tecnologías de información y comunicación (TICS) constituyen una de las más eficaces herramientas de circulación y difusión del conocimiento. Segundo, el problema asociado a los derechos de autor de comunidades de práctica en cuanto su saber comunitario y colectivo se relaciona con medios de circulación y difusión del conocimiento determinados por el derecho de autor individual. Tercero, las implicaciones de los procesos de formación de investigadores en prácticas musicales y sonoras que no se manifiestan separadas de prácticas dancísticas, escénicas, festivas, culinarias, narrativas, entre otras, lo cual implica considerar el problema en el marco ampliado de la formación de investigadores del orden intercultural, además de inter y transdisciplinario, lo cual reta de forma importante a la política en el mediano y largo plazo.

Política de formación de investigadores y su aporte a los procesos de paz.

En los próximos años, el conjunto de la institucionalidad del Estado colombiano deberá promover en todas sus políticas públicas una acción de incorporación de amplios sectores de la Nación a sus plenos derechos dentro de la sociedad, para eliminar los factores de exclusión política, cultural, social y económica como generadores de inequidad y violencia. Este constituye probablemente el mayor reto histórico del país en los próximos decenios.

Desde la política de formación de investigadores en música se entiende que el conocimiento y la reflexión de las prácticas musicales, como se ha dicho, es expresión de los derechos culturales de los ciudadanos; también, es claro que se orienta a reconocer y actuar a favor de acciones de compensación para quienes individualmente o con sus comunidades desarrollan conocimiento por fuera del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación; estos constituyen aportes para una

democratización de la producción de pensamiento sobre las prácticas musicales de importancia dentro de su ámbito y nivel de impacto.

No obstante, la formación de actitudes interrogativas sobre las prácticas musicales y, por extensión, culturales, también favorece importantes descentramientos y relativizaciones; permite mayores posibilidades de experiencias con otras prácticas musicales mediadas por un instrumental que supere la elemental valoración emocional inmediata y conduzca a interlocuciones más fundamentadas y profundas entre tradiciones de pensamiento musical, incluyendo la tradición del pensamiento y la investigación musical académica. Ello debe favorecer mejores formas de comprensión mutua y de valoración de las prácticas musicales, lo cual es, de fondo, un efecto político.

Adicionalmente, la política busca proyectarse a promover acciones de transferencia de conocimiento a desarrollos de bienes y servicios musicales que permitan un efecto de la labor investigativa en las capacidades de sostenibilidad socioeconómica de las comunidades. A diferencia de la investigación dentro del Sistema de Ciencia, Tecnología e Innovación, la investigación no académica requiere para su financiamiento de modos de materialización en alternativas de ingreso para las comunidades de práctica, de modo que sean sostenibles tanto las prácticas como los ejercicios de reflexión y estudio de sí mismas. Este componente busca que la política de formación de investigadores se traduzca en una acción de potencialización de capacidades y vincule estrechamente el conocimiento sobre las músicas a su práctica cotidiana.

En este sentido y en un marco amplio de reconocimiento de los principios que guían la intención de la sociedad colombiana emergente del postacuerdo, la política aporta desde su lugar a la priorización del conocimiento de las prácticas musicales en autoridad de sus comunidades en diálogo con la academia, como una expresión de la valoración de la diversidad de la vida cultural, entendida como una de las máximas aspiraciones colectivas del país para aportar a los escenarios constructivos de reconciliación.

Bibliografía

Abril, Carmen; Soto, Mauricio. 2004. *Entre la champeta y la pared: el futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Ministerio de Cultura – CAB.

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Barrowclough, Diana; Kozul-Wright, Zeljka. 2007. *Creative Industries and Developing Countries: Voice, Choice and Economic Growth*. Routledge.

Bradford, Gigi; Gary, Michael; Wallach, Glenn. 2000. *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*. The New Press.

Caves, Richard. 2000. *Creative industries: Contracts Between Arts and Commerce*. Harvard University Press.

Departamento Nacional de Planeación. 2011. *Plan Nacional de Desarrollo 2011-2014, Prosperidad para Todos*. Bogotá: DNP.

Departamento Nacional de Planeación. 2011. *Plan Nacional de Desarrollo 2014-2018*, Tomo 1 y Tomo 2. Todos por un Nuevo País. Bogotá: DNP.

Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class and how it's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. Basic Books.

Foray, Dominique. 2006. *The Economics of Knowledge*. The MIT Press.

Frey, Bruno. 2000. *Arts and Economics: Analysis and Cultural Policy*. Springer.

Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.

Fryer, Roland. 2003. *An Economic Approach to Cultural Capital*. University of Chicago and American BAR Foundation.

García Canclini, Néstor. 1999. *La globalización imaginada*, Barcelona: Paidós.

Getino, Octavio. 2003. "Las industrias culturales: entre el proteccionismo y la autosuficiencia", *Pensar Latinoamérica*, junio a septiembre, OEI.

Ginsburgh, Victor; Throsby, David. 2012. *Handbook of the Economics of Arts and Culture*. North Holland.

Goubert, Beatriz; Zapata, Gloria; Arenas, Eliécer; Niño Morales Santiago. 2009. *Estado del arte del sector de música en Bogotá*, Bogotá: IDCT.

Hartley, George. 2005. *Creative Industries*. Willey Blackwell.

Heilbrun, James. 2001. *The Economics of Arts and Culture*. Cambridge University Press.

Hesmondhalgh, David. 2002. *The Cultural Industries. An introduction*. SAGE Books.

_____; Negus, Keith. 2000. *Popular Music Studies*. Bloomsbury.

Hawkins, Jhon. 2001. *The Creative Economy. How people make money from ideas*. Penguin.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo. 2002. *Mapeo de las industrias creativas en Bogotá y Soacha*. IDCT.

Licon Calpe, Winston. 2008. "Aproximaciones a la administración de identidades y economía de la cultura: provocación a una exploración de sentidos relacionales". *Universidad y Empresa*, número 14, agosto.

Lizcano, Martha; González, Dany; Miranda, Joseanía; Lladó, Jordi; de Oro, Carlos. 2009. *Leyendo el Carnaval. Miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Barranquilla: Universidad del Norte.

Martín-Barbero, Jesús. 1999. *Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación*, México: Gustavo Gili.

McCarthy, Kevin; Ondaatje, Elizabeth; Zakaras, Laura; Brooks, Arthur. 2005. *Gifts of the Muse, Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*. Rand Corporation.

Ministerio de Cultura de Colombia y Convenio Andrés Bello. 2003. *El impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. CAB.

Niño Morales, Santiago. 2000. *El sector cultural y del esparcimiento en Colombia. Actividades de las industrias culturales y del esparcimiento en Colombia y su contribución al PIB*. Universidad del Rosario.

Rifkin, Jeremy. 1996. *El fin del trabajo, nuevas tecnologías contra los puestos de trabajo*. Paidós.

_____. 2002. *La era del acceso: La revolución de la nueva economía*. Paidós.

Roa, José I.; Salcedo, Gisela. 2002. "Propuesta Metodológica para el Proceso de Desarrollo Curricular en la Universidad a Nivel de Diseño, Rediseño, Administración y Evaluación Curricular", www.tecnologiaedu.us.es/eusXXI/ [acceso: octubre, 2010]

Rodríguez, Camila. 2009. *Mapeo de las industrias creativas en Valparaíso*. Valparaíso: Corfeo – Codeser.

Scott, Allen. 2005. *On Hollywood. The place, the Industry*. Princeton University Press.

Sunkel, Guillermo. 2002. "Una Mirada otra" en Daniel Mato (compilador) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge University Press.

_____. 2010. *The Economics of Political Culture*, Cambridge University Press.

UNESCO. 2001. *Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural*. UNESCO.

UNESCO. 2007. *Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales*. UNESCO.

Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

_____ y Miller, Toby. 2004. *La política cultural*. Barcelona: Gedisa.



COSTA RICA



Las asociaciones musicales en la consolidación del campo de la música de cámara en el Teatro Nacional de Costa Rica (1897-2007)

María Clara Vargas Cullell

La práctica musical en Costa Rica se fortaleció a partir de 1840 alrededor de las bandas militares. A lo largo del siglo XIX, estas agrupaciones se encargaron de la actividad musical en las celebraciones políticas y religiosas, pero también fueron parte fundamental de diversos espacios de sociabilidad. A partir de 1897, en que se estrena el Teatro Nacional de Costa Rica (TNCR), la práctica musical, que se efectuaba sobre todo en espacios al aire libre o en casas de habitación, se concentró en gran medida en su escenario. Actualmente existen otros espacios y temporadas de conciertos, pero el TNCR sigue considerando la sala de conciertos más importante del país, por lo que es el lugar en el que la mayoría de las agrupaciones musicales aspira presentar su producción. Por otro lado, solo aquellas agrupaciones que cumplieron con las pautas establecidas por la Junta Directiva del Teatro en cada época, son las que se presentan en él. La revisión y análisis de la programación general del TNCR y de los programas de mano de los conciertos, a lo largo de 110 años (1897-2007), permite estudiar el surgimiento y posterior consolidación de algunas agrupaciones musicales del país, así como el cambio que se produce a lo largo del período en el repertorio instrumental que tocaban. William Weber señala, en relación al diseño de programaciones musicales, que éstas “necesariamente involucran un conjunto de compromisos entre el público, los músicos, el gusto y, por extensión, fuerzas sociales” (2008: 1). En este sentido, la programación general del TNCR y los cambios que se produjeron en ella en el lapso de estudio, reflejan cómo ha ido variando el gusto musical en el país a lo largo de su existencia. Pero además evidencia que, entre las fuerzas sociales que influyeron en su conformación, se encuentran asociaciones de aficionados y de músicos. Estos grupos han sido fundamentales para la práctica musical del país, al contribuir a la organización de agrupaciones orquestales, de instituciones de educación musical y para la consolidación del campo instrumental en el país.

Esta ponencia surge de una investigación más amplia que estudia la actividad instrumental que se realizó en el TNCR desde su fundación hasta el año 2007, centrándose en la labor de tres asociaciones, cuyo trabajo fue fundamental para el desarrollo de la música de cámara en Costa Rica. Para la investigación general se revisó la documentación del archivo del TNCR, compuesta por programas de mano, afiches, volantes, fotografías y algunos artículos de periódicos. Una cantidad importante de “documentación efímera” (Bashford, 2008), que es trascendental para escribir la historia del concierto (el evento en sí). En el caso del TNCR, esta fuente no ha sido explorada sistemáticamente para estudiar la práctica musical del país. La colección se encuentra digitalizada, es bastante completa, aunque con vacíos en ciertos años. Además, su catalogación no siempre es clara. La información fue sistematizada en una base de datos que incluye fecha del evento, intérpretes, agrupaciones, repertorio interpretado y los gestores u organizadores involucrados

en la actividad. Para complementar la información o tratar de cubrir vacíos de información, se revisaron periódicos y revistas de la época. Para períodos más recientes se efectuaron entrevistas a profundidad con músicos que tuvieron una participación importante en la producción musical de los períodos más recientes.

En cuanto a la definición del período de estudio, inicia en 1897, fecha de inauguración del TNCR y cierra en el 2006, debido que, a partir del 2007 empezaron una serie de cambios en la institución, que incidieron en su programación: definición de una cantidad importante de legislación nacional e institucional relacionada con el campo de la cultura; apertura de convocatorias con figuras novedosas, como la coproducción de espectáculos, que regulan y democratizan la participación de los solistas y grupos en la programación del teatro; creación de proyectos tendientes a buscar públicos más amplios, entre ellos “Conciertos al medio día” y “Aperitivos musicales”; entre otros. Estas propuestas cautivan a nuevos asistentes, pero también inciden en las decisiones que asumen los músicos al preparar un programa de concierto, puesto que sus programaciones deben ser atractivas para un público no especializado. Por otro lado, también brindan a la Junta Directiva del TNCR criterios extra musicales a la hora de tomar decisiones relacionadas con la conformación de la programación general.

La revisión bibliográfica necesaria para contextualizar la investigación se ha enfocado en tres ejes. El primero, relacionado con la cultura y la sociedad costarricense a lo largo del período, con el fin de contextualizar lo ocurrido en el TNCR en el marco de la sociedad costarricense.¹

El segundo eje de revisión bibliográfica se relaciona con trabajos acerca del TNCR que incluyen información acerca de las agrupaciones musicales que se han presentado en diversos momentos en su escenario y el repertorio, así como investigaciones a nivel internacional que han trabajado diversos procesos ocurridos con el repertorio musical “clásico”² o académico. En el caso de la bibliografía costarricense, pudimos constatar que el TNCR ha sido objeto de numerosos estudios, sin embargo las agrupaciones y el repertorio interpretado en su escenario, casi no ha sido estudiado, con algunas excepciones. En el libro *La caja mágica*, de Astrid Fischel (1992), la investigadora enumera en detalle los espectáculos presentados desde la fundación hasta la década de 1930; más someramente los que se presentan en el período que va de 1930 a 1970; y, apenas menciona las actividades que ella considera más importantes en el lapso 1970 a 1992 (fecha de publicación de libro). La autora no analiza los cambios ocurridos en la práctica musical costarricense que refleja la programación general del TNCR, al incluir, excluir o preferir ciertos géneros y agrupaciones. Tampoco profundiza en el repertorio interpretado por cada una de las agrupaciones musicales y lo que esta información puede aportar con respecto al desarrollo instrumental del país. Por otro lado, el artículo “Gusto musical conspicuo. Repertorio ejecutado en el Teatro Nacional (1897-1914)”, de María Clara Vargas (1997), estudia el repertorio interpretado, pero limitado a los años iniciales del TNCR. Por su parte José Manuel Rojas (2015), en su libro *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música “clásica” en Costa Rica (1971-2011)*, expone cómo la práctica de la música académica en el país sigue ligada al TNCR (p. 92) y que el repertorio de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), agrupación emblemática y asidua del escenario del TNCR, en los últimos cuarenta años se basa mayoritariamente en un listado de compositores canónicos y casi no interpreta repertorio costarricense.

¹ Algunos autores que analizan la dinámica cultural costarricense son: Barzuna, Guillermo: *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000. Entre la utopía y el desencanto*, Editorial UCR, San José, 2005; Cuevas, Rafael: *El punto sobre la “i”: Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José, 1995; Cuevas, Rafael: *Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*, Editorial UCR, San José, 2012; Fumero, Patricia: *Cultura y sociedad en Costa Rica. 1914-1950*, Editorial UCR, San José, 2015; Molina, Iván: *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica*, Editorial UCR, San José, 2015.

² La utilización del término música “clásica” es discutido por muchos autores, puesto que se puede confundir con el nombre que se le da a la música compuesta en el período clásico (segunda mitad del siglo XVIII). En oposición, numerosos autores proponen la utilización de términos que presentan también problemas. Es el caso de los términos música “académica”, “seria”, “cult”, “de elite”, “artística”, “intelectual”, “erudita”, “de tradición escrita”, entre otros. Para este trabajo, se utilizará el término música clásica, tal y como propone Edward Said (1991, p. xviii), porque, a pesar de la diversidad de propósitos para los cuales la música a que llamamos así fue escrita, la variedad de épocas que involucra y la cantidad de países en que fue compuesta, es un término que ha sido “construido” para diferenciar de otros tipos de música, como son la música de transmisión oral, la de difusión masiva o la producida por culturas no occidentales.

En esta misma línea, otros autores tocan el tema. La tesis de Sandra Toledo (2008) analiza el repertorio interpretado por la OSN en el 2006, con base a los programas de la temporada oficial y el libro *Hurtándole tiempo al tiempo: la música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)* de Tania Vicente (2013), contribuye al conocimiento de las agrupaciones de cámara activas entre 1940 y 1971. Tanto los grupos de cámara como la OSN son agrupaciones cuya presencia es usual en la programación general del TNCR, a partir de la década de 1940.

En el ámbito internacional, las agrupaciones y el repertorio musical han sido objeto de una cantidad importante de trabajos. La revisión de esta bibliografía permite identificar procesos similares en lo relacionado a la propagación y canonización del repertorio “clásico”, así como la transformación de las agrupaciones, del repertorio y del gusto musical en diversos países de América Latina, Estados Unidos y Europa, aunque con temporalidades muy diversas. Susana Salgado (2003) expone cómo el Teatro Solís de Montevideo sirvió de escenario para la difusión del repertorio clásico europeo en Uruguay; en Estados Unidos, Horowitz (2005) explica cómo la música clásica se consolida gracias a la rivalidad existente entre las ciudades de Boston y Nueva York. Esta competencia llevó al surgimiento de las orquestas más antiguas del país: Boston Symphony, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra y Metropolitan Opera. Por otro lado, la revolución rusa y las guerras mundiales favorecieron la migración de gran cantidad de directores e intérpretes. De la confluencia de estos factores es que la sacralización del concierto y la canonización del repertorio se arraiga fuertemente en Estados Unidos, en la primera mitad del siglo XX. En esta misma línea, Kremp (2010) refuerza que la construcción del canon musical en Estados Unidos se da entre 1879-1959 y Marcus (2007) señala que la consolidación del repertorio clásico en Los Angeles, California ocurre entre finales del siglo XIX y 1940, ligado al surgimiento de academias de música y asociaciones, que acercó este tipo de repertorio a la juventud de la ciudad.

En Europa, la transformación del gusto musical ocurre un siglo antes. William Weber (2008) analiza los programas de concierto de Londres, París, Leipzig y Viena, ciudades europeas con una actividad musical muy importante. Su investigación demuestra cómo, entre 1750 y 1875, se da una gran transformación en el repertorio de los conciertos instrumentales. Los programas dejan de ser una mezcla de géneros y estilos, para enfocarse en un solo género; abandonan la música vocal y se enfocan en el repertorio centroeuropeo. Además, el repertorio contemporáneo es sustituido por el repertorio clásico. John Gould (2005), al estudiar el repertorio de los programas de los recitales de piano, desde su aparición hasta 1980, plantea una periodización tripartita. El primer período, desde el surgimiento de este tipo de actividad hasta 1870, en el que los intérpretes pasaron de ejecutar repertorio propio a tocar la obra compuesta por otros (los compositores). El segundo periodo, de 1870 a 1950, se caracteriza por la formación más sistemática de los pianistas en conservatorios. Sin embargo, el repertorio no varió mucho en este nuevo lapso. Un cambio más dramático se da en el último período (1951-1980), en el que el número de compositores se redujo, los conciertos se acortaron y el repertorio clásico predominó sobre el contemporáneo. Almudena Sánchez (2008) reseña la transformación de las veladas en recitales para piano, en Madrid, a finales del siglo XIX, por medio de temporadas dedicadas exclusivamente al instrumento. Por su parte, Mark Gotham (2014) analiza los criterios empleados en la programación y el repertorio de conciertos en algunas de las grandes orquestas europeas. Un tema poco estudiado, a pesar de la importancia directa que tiene para la recepción de los eventos.

Otro eje de la revisión bibliográfica está relacionado con herramientas conceptuales que contribuyan al trabajo. Dos conceptos claves para el análisis de la programación del TNCR son planteados por Weber (2008: 18): programa de concierto misceláneo y programa homogéneo. En el primer caso, se refiere a un tipo de programa que incluía piezas de diversos géneros, estilos, períodos, países o regiones. A finales del siglo XVIII e inicios del XIX, los programas misceláneos podían incluir de 8 a 15 piezas, la mayoría compuestas en el momento. El repertorio incluía una mezcla de números de ópera, conciertos, solos instrumentales, oberturas o sinfonías, posiblemente algún movimiento de cuarteto y alguna canción. En el segundo caso, se refiere a un tipo de programa que incluye géneros con un nivel común de gusto y a cargo de una misma agrupación (35). Para mediados del siglo XIX, los programas en Europa se redujeron a tres obras, muchas veces de épocas anteriores, con lo que inicia el proceso de canonización de algunos compositores.

Por su parte las asociaciones musicales, tal y como indica Maurice Agulhon, en su libro *La République au village* (1979), son espacios de sociabilidad que permiten contactos entre diversos sectores sociales y catalizan las transformaciones culturales. En el caso de las asociaciones musicales costarricenses, como veremos más adelante, su poder transformador es evidente.

En el TNCR, la documentación permite establecer tres etapas que se diferencian tanto por las agrupaciones que dan vida a la programación general como por el repertorio que ejecutaban. Desde su fundación hasta la década de 1940, la programación consistió mayoritariamente en presentaciones líricas (ópera, opereta y zarzuela) y veladas “misceláneas”, en las que la música vocal e instrumental se mezclaba con la lectura de poesías y con representaciones escénicas (escenas líricas, teatrales o bailes). (Weber, 2009; Kremp, 2010). A final del período, sin embargo, la Asociación de Cultura Musical, fundada en 1936, tuvo un papel determinante para que las presentaciones de tipo misceláneo perdieran terreno y surgieran programas de música de cámara. Poco a poco los programas se homogenizaron al dedicarse específicamente al repertorio “clásico” o “académico”. En un segundo período, que inicia en 1940, el repertorio orquestal va a tomar preponderancia debido a la aparición de la Orquesta Sinfónica Nacional. El tercer período inicia en 1970 con la transformación de la Orquesta Sinfónica Nacional y la fundación del Conservatorio de Música. En el caso de la música de cámara, no es sino a partir de mediados de la década de 1980 que tendrá un nuevo auge, debido al surgimiento de la Asociación Una Hora de Música y la Asociación Guitarrística Costarricense, integradas por jóvenes músicos profesionales que regresaron de efectuar estudios en el exterior.

El repertorio de los programas de los conciertos del TNCR también varió en el lapso de estudio. La mezcla de géneros³ y estilos en los programas de las veladas de principios del siglo contrasta con la canonización ocurrida a partir de la década de 1940. Un fenómeno similar había ocurrido en las ciudades musicalmente más activas de Europa,⁴ en la primera mitad del siglo XIX, en donde los programas de los conciertos fueron homogenizándose, dejando poco a poco de alternar música vocal y música instrumental, pero también historizándose, ya que el repertorio contemporáneo fue poco a poco reemplazado por el repertorio “clásico” (Weber, 2008: 9).

³ El término género se refiere usualmente a obras musicales que comparten similitudes en la instrumentación (música de cámara, orquestal, vocal) o en su función (música religiosa, música de danza, música dramática, música incidental, entre otras). Jennifer Lena y Richard Peterson (2008), sin embargo, definen el género musical de manera más amplia: “el sistema de orientaciones, expectativas y convenciones que une la industria, los intérpretes, críticos y aficionados alrededor de lo que ellos consideran un tipo distintivo de música.” (p. 698)

⁴ El historiador William Weber, en su libro *The Great Transformation of Musical Taste. Concert programming from Haydn to Brahms*, se refiere a lo ocurrido en Londres, París, Leipzig y Viena.

Actividad instrumental incipiente (1897-1935)

⁵ Archivo TNCR: TN-AH-001-176

En las primeras décadas de su existencia, el peso de la actividad musical del TNCR recayó sobre todo en las manifestaciones lírico-dramáticas. Numerosas compañías visitaron el país y presentaron algunas de las óperas, operetas y zarzuelas más conocidas. Cada una de las presentaciones iniciaba con la obertura, a cargo de la orquesta de la compañía, pero en otras ocasiones era interpretada por una agrupación integrada y dirigida por músicos del país. También entre acto y acto de esas presentaciones escénicas se filtró uno que otro número instrumental, ya sea en el formato orquestal o en el de agrupaciones más pequeñas. En 1909, por ejemplo, Leopoldo Premyslav, acompañado por la pianista costarricense Mercedes O'Leary, ofreció un "acto de concierto" de violín, en el intermedio entre el primer y segundo acto de la ópera Los Hugonotes de Giacomo Meyerbeer.⁵

Aunque esporádicas, también encontramos otro tipo de actividades en la programación general del TNCR, anunciadas indistintamente como veladas lírico-literarias, veladas, recitales o conciertos. Aunque el nombre varía, desde el punto de vista musical no hay una clara diferenciación entre ellas. Lo que las diferencia es la inclusión o no de números no musicales. Es por ello que, para efectos de este trabajo, se le denomina velada artístico-musical a aquellas cuyo programa era heterogéneo, al alternar números instrumentales, vocales, actuados, "cuadros plásticos", baile y poesía, entre otros (Ver Fotografía 1). Se denomina velada musical a un segundo tipo de actividad, en la que sólo alternaban piezas musicales, ya sea vocales, instrumentales u orquestales. Las piezas eran usualmente obras cortas, movimientos independientes de obras más largas, "arreglos" de trozos de ópera o de piezas bailables. (Ver Fotografía 2)

Las crónicas publicadas en periódicos y revistas de la época muestran que ambos tipos de actividades eran eventos sociales; la mayoría fueron organizados con un fin benéfico, como parte de la celebración de algún acontecimiento importante o al finalizar el año escolar de alguna institución educativa. Por otro lado, también señalan que, tanto en las veladas artístico-literarias como en las musicales, la mayoría de los intérpretes eran aficionados. Sin embargo, la mención de algunas piezas de mayor envergadura ejecutadas en las segundas permite inferir que los que tocaban debían contar con una mayor preparación musical. Por otro lado, aunque algunos de los intérpretes se repiten en muchas de las actividades de estas tres primeras décadas, no logramos detectar ningún grupo de cámara estable. Tampoco logramos encontrar la lista de integrantes en los diversos grupos orquestales que se mencionan. Sólo el nombre de su director. Es por ello, que las orquestas se denominan de acuerdo a esa persona. Así, detectamos la actividad de la orquesta Castegnaro, Vargas Calvo, Fonseca, Osma, Loots y Alvarado, entre otras. Sin embargo, es importante aclarar que, por el número de integrantes que señalan los documentos, estas llamadas orquestas no eran grupos orquestales completos, sino más bien grupos de conformación variable, con apoyo de piano.

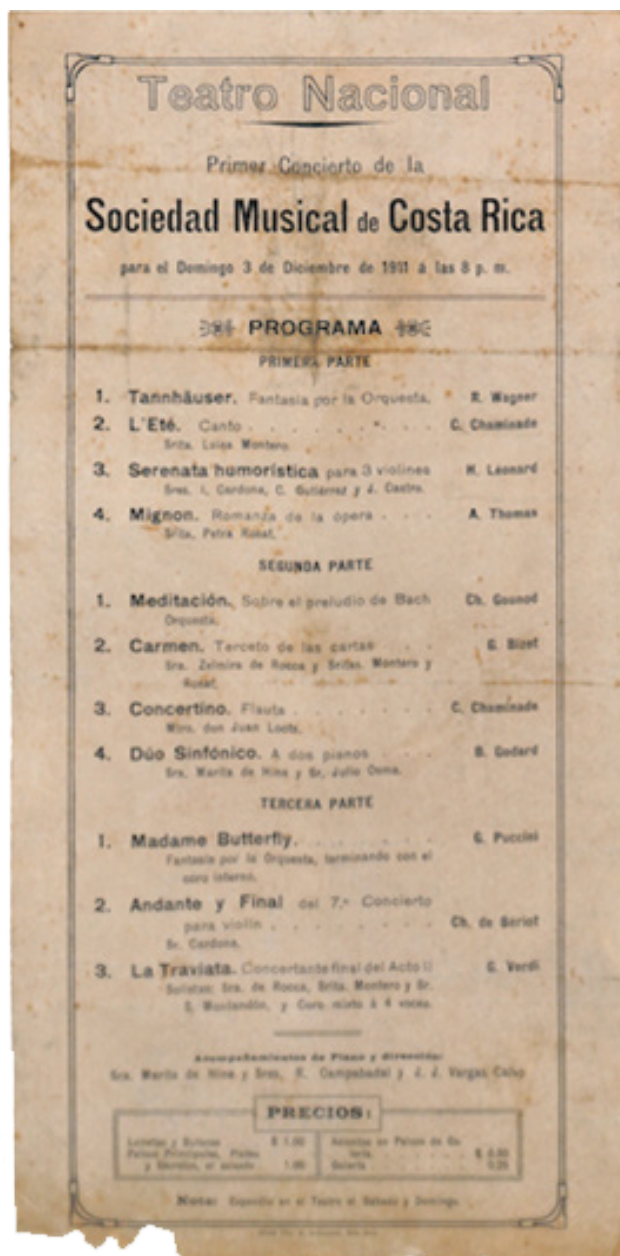
Labor catequizadora de la Asociación de Cultura Musical (1933-1946)

La crisis económica mundial de 1929, incidió en la actividad cultural costarricense. Acorde con esa realidad, la programación del Teatro Nacional cambió drásticamente. La presencia de compañías líricas extranjeras descendió



Fotografía 1
 Programa de mano de la velada artístico musical efectuada en el TNCR en noviembre de 1907.

Fuente: Archivo TNCR: AH-001-133



Fotografía 2
 Programa de mano de la velada musical presentada en el TNCR, organizada por la Sociedad Musical de Costa Rica en 1911.

Fuente: Archivo TNCR: AH-001-191

considerablemente y las actividades a cargo sobre todo de músicos nacionales, aumentaron en una proporción importante. Pero además, las veladas misceláneas de las décadas anteriores perdieron terreno y surgieron los recitales y conciertos de cámara, en los que el llamado repertorio clásico empezó a presentarse con más frecuencia y ahora sí, obras completas. Además, los intérpretes en los programas de este tipo de actividad disminuyeron. En general, serán actividades a cargo de un solista, con su respectivo acompañante en caso necesario, o un grupo determinado.

En el proceso de homogenización del repertorio y de los intérpretes incidieron varios aspectos: la inserción del país en la cultura de masas, por medio de la presencia de discos, la radio, y el cine parlante; las crónicas y críticas publicadas en los periódicos de la época; el surgimiento de escuelas de música; pero sobre todo la organización de asociaciones musicales interesadas en promover lo que llamaban la “buena” música, o sea la música “clásica” o académica y contrarrestar lo que consideraban un pernicioso golpe a la cultura, la invasión de la música afronorteamericana. Algunas de esas instituciones activas en las primeras décadas del siglo XX fueron la Escuela de Música Santa Cecilia (1902-1956), la Sociedad Musical de Costa Rica (1911), la Sociedad Filarmónica Josefina (1914), la Asociación Musical (1915), la Asociación Musical de Costa Rica (1926-1927) y la Asociación de Cultura Musical (1933-1946) (Vargas, 2004; Vicente, 2013). La más importante, por su permanencia y por el grado de organización, fue la Asociación de Cultura Musical, cuyo ámbito de acción fue sobre todo el escenario del TNCR. Aunque hasta ahora no se han encontrado apuntes relacionados con las discusiones al seno de la junta directiva, los programas de mano de los conciertos que organizaron, los estatutos y las crónicas y comentarios en periódicos de la época permiten tener un panorama bastante completo de la agrupación.

La Asociación de Cultura Musical surgió con 150 integrantes y una junta directiva provisional integrada por músicos (el pianista Agustín Roig y el oboísta Juan Piedra) y personalidades del ámbito político (José Rovira Armengol, diplomático español)⁶. En los estatutos, la nueva asociación definió como objetivos dar conciertos de música “selecta”, a cargo de los músicos más destacados en ese momento; crear una biblioteca musical; organizar grupos para actuar en los conciertos; crear un conservatorio de música y una orquesta sinfónica. La Junta Directiva se encargaría de organizar los conciertos, contratar a los ejecutantes y buscar el local para el concierto, así como de recaudar las cuotas de los asociados, entre otras cosas. Se establecieron dos tipos de socios: los protectores y los socios de número. El primer tipo pagaría cinco pesos mensuales, tenía derecho a intervenir en las Juntas Generales y a recibir dos invitaciones para cada concierto.⁷ El segundo tipo de socio pagaría dos pesos y podía asistir a los conciertos.

El pensamiento del grupo parece estar bien resumido en las palabras que José Albertazzi,⁸ importante intelectual de la época, dirigió al público en uno de los conciertos y que aparecieron anotadas en el periódico *La Época*:

al hacer una apología de la Música, pero de la Música que tiene la virtud de ennoblecer la vida y de levantar los corazones, censuro la decadencia a que hemos llegado en estos tiempos de jazz bands y de estridentes fox-trots y charlestons, haciendo votos por que volvámos por los fueros del buen gusto, tanto en lo que se refiere al arte excelso de la Música, como a la literatura y a las bellas artes en general.⁹

⁶ Archivo TNCR: TN-AP-10-056.

⁷ “Estatutos de la Asociación de Cultura Musical”, en *Revista de la Asociación de Cultura Musical* (mayo 1935), pp. 13-14.

⁸ José Albertazzi Avendaño (1892-1967) periodista y político costarricense que llegó a ostentar importantes cargos legislativos en el país.

⁹ *La Época*: 6, San José, 6 de setiembre 1934.

Los programas de los conciertos fueron incorporados a la *Revista de la Asociación de Cultura Musical*, folleto que contenía algunos artículos cortos acerca de los compositores y las obras interpretadas y noticias de la asociación, entre otros. En el segundo número de esa revista, el editorialista comentaba acerca del interés suscitado por la asociación entre los asistentes al TNCR, la necesidad de “cultivar” y “orientar” al ambiente, pero sobre todo la necesidad de que los músicos adquirieran experiencia escénica y en la ejecución de la música de cámara.¹⁰ Poco después, algunos miembros de la asociación fundaron el cuarteto Serrano, primer grupo estable de cámara del país, que año con año, fue parte de las temporadas



organizadas por la Asociación (Ver Fotografía 3). Le siguieron algunos otros, entre ellos el cuarteto Raúl Cabezas, el dúo Cabezas Caggiano y el trío Pro-arte.

A partir de 1935, la Junta Directiva de la Asociación solicitó apoyo a la Secretaría de Educación Pública para los conciertos efectuados en el Teatro Nacional. A cambio, ofrecieron algún tipo de colaboración,¹¹ que se plasmó poco después en la organización de conciertos didácticos para estudiantes de segunda enseñanza.¹² La Asociación también logró reunir una orquesta, cuyo número de integrantes osciló entre 25 y 30 músicos¹³ y, en 1938, un coro llamado orfeón, que llegó a tener 80 integrantes.¹⁴ Los conciertos de la asociación se entremezclaron con actividades sociales mensuales, organizadas por grupos de señoritas, encargadas de promoverlas y de entusiasmar a nuevos integrantes.

Los esfuerzos de los integrantes de la asociación culminaron a inicios de la década de 1940: el 31 de octubre de ese año la Orquesta Nacional ofreció un

¹⁰ “La labor de nuestra Asociación”. *Revista de la Asociación de Cultura Musical*, año 1 (2): 1. San José, diciembre 1934). Archivo TNCR: TN-AH-004-186P.

¹¹ A.N.C.R. Serie Educación, N° 3218, s.f. (1935).

¹² *La Tribuna*: 11, San José, 24 de marzo, 1935.

¹³ Archivo TNCR: TN-AP-033-644

¹⁴ José Rafael Araya. *Vida musical en Costa Rica*. (San José: Imprenta Nacional, 1957), p. 19.

Fotografía 3

El Cuarteto Serrano, integrado por Alfredo Serrano y José Barrenechea, violinistas; Ricardo Pérez, violista y Carlos Cambronero, violoncellista; fue el primer grupo de cámara estable de Costa Rica. Estuvo activo entre 1934 y 1946.

Fuente: Archivo TNCR: AH-005-246

primer concierto dirigido por Hugo Mariani,¹⁵ y el 25 de marzo de 1941 fue creado por decreto presidencial el Conservatorio Nacional de Música,¹⁶ cuyo primer curso lectivo inició en marzo de 1942. En la consolidación de ambos proyectos, los miembros de la Asociación de Cultura Musical fueron fundamentales. Muchos de ellos como líderes intelectuales, otros como profesores de la nueva escuela y otros como músicos de la nueva orquesta. Además, gracias a los conciertos y conferencias organizados durante más de una década, el público josefino pudo conocer el repertorio de cámara, que hasta ahora no se conocía en el país.

La última referencia de la Asociación de Cultura Musical la encontramos en el programa de mano del concierto efectuado en setiembre de 1946.¹⁷ A partir de ese momento, algunos de sus integrantes siguieron activos, pero sus conciertos ya no fueron organizados por la asociación. Algunos de los que continuaron su labor fueron el director de orquesta César A. Nieto, el violinista Raúl Cabezas y los pianistas Zoraide Caggiano y Miguel Ángel Quesada.

Interludio orquestal (1940-1980)

A partir la década de 1940 y hasta principios de la década de 1980, la programación general del TNCR estuvo dominada por lo orquestal, a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), que experimentó muchas transformaciones a lo largo del período. Inicialmente era una agrupación con presupuesto estatal insuficiente, por lo que para sus integrantes era un trabajo de tiempo parcial. En 1971 se crea el Ministerio de Cultura y la OSN pasa a ser parte de él. La agrupación recibió un presupuesto importante y fue renovada completamente luego de un polémico proceso: despido de músicos nacionales y contratación masiva de músicos extranjeros.

En este mismo lapso, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, un número importante de solistas y grupos de cámara de renombre se presentaron en el escenario del Teatro Nacional. Algunos de ellos fueron los violinistas Jascha Heifetz (1940) y Henrik Szeryng (1943), los pianistas Alexander Brailowsky (1940), Gyorgy Sandor (1941, 1954) y Claudio Arrau (1944); el guitarrista Andrés Segovia (1940, 1944) y el Cuarteto Lerner (1946), entre muchos otros. Sin embargo, los recitales y los conciertos de música de cámara a cargo de grupos nacionales menguaron. A ello contribuyó la desaparición de la Asociación de Cultura Musical, en 1946, y el hecho de que muchos de los músicos que la conformaban, pasaron a ser integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional o profesores del Conservatorio Nacional. En la década de 1950, integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional y docentes del Conservatorio organizaron algunos grupos de cámara, la mayoría de no muy larga duración. Entre ellos un quinteto de vientos, el trío Pro Arte Musical, los cuartetos de cuerda Raúl Cabezas, Loots y Ars Nova y una orquesta de cámara, entre otros. De los grupos de cámara activos en la década anterior, sólo se mantuvo el dúo Cabezas Caggiano y los pianistas Guillermo Aguilar Machado, Miguel Ángel Quesada y Carlos Enrique Vargas. Los conciertos se realizaban ya no como parte de una temporada, sino más bien al final del año lectivo.

A pesar de que en este período no hubo una actividad muy intensa de música de cámara, si se reforzó la tendencia que había iniciado la década anterior en relación con el formato de los programas: los programas tipo velada, en los que solistas, agrupaciones y actividades diversas alternaban, casi desapareció por completo, y se reforzó más bien la presencia de un grupo o solista a cargo; el número de obras

¹⁵ Una relación detallada de los diferentes participantes en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional se encuentra en: Virginia Zúñiga Tristán *La Orquesta Sinfónica Nacional* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1992).

¹⁶ *Revista Musical* Año I, Nº 3 (octubre 1940), p. 50.

¹⁷ Archivo TNCR: TN-AH-009-081

se redujo, sobre todo porque se tocaron obras completas (sonatas, suites), hubo mayor énfasis en el repertorio histórico y casi no hubo presencia de repertorio costarricense. Una situación similar a lo ocurrido en el repertorio de los recitales de piano, desde el surgimiento de este tipo de conciertos hasta 1980, en diversos países europeos y en norteamericanos. (Gould, 2005).

A finales de la década de 1970 la inestable situación política del resto de países de Centroamérica convirtió a Costa Rica en un punto estratégico. En este contexto, un número importante de jóvenes músicos salió del país a efectuar estudios en diversas instituciones, gracias a las becas que ofrecieron Alemania, Francia, Estados Unidos así como los países del bloque soviético. El regreso de estos jóvenes preparados y entusiastas, que deseaban desarrollar su experiencia profesional, fue un insumo importante para la música de cámara. Como había ocurrido a mediados de la década de 1930, se organizaron en asociaciones que tenían como fin el fortalecimiento de la práctica instrumental, entre ellas la Asociación Una Hora de Música (1984-1991) y la Asociación Guitarrística (1986-1991). Ambas contaron con el apoyo decidido de la Junta Directiva Teatro Nacional y de Graciela Moreno, su directora en ese momento.¹⁸ Surgieron así temporadas de conciertos de cámara que se efectuaron en el escenario, en la escalinata, en el vestíbulo y en el foyer del teatro.

Nuevo impulso a la música de cámara

La Asociación Una Hora de Música fue fundada en 1984 por jóvenes recién graduados en diversas instituciones europeas y norteamericanas y que regresaron al país como integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional o como profesores en instituciones de enseñanza musical a nivel superior. Inicialmente surgió como un proyecto adscrito a la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional.¹⁹ Poco después, sin embargo, se transformó en una asociación independiente.²⁰ Su objetivo era establecer una temporada que permitiera no sólo desarrollar experiencia profesional en sus integrantes, sino también ofrecer conciertos novedosos y didácticos, que dieran a conocer diversos tipos de ensambles, de repertorio y que contribuyeran a una mejor comprensión de lo que el público estaba escuchando. Durante sus 8 años de existencia, ofreció un concierto mensual en el TNCR, que luego se repetía en otros centros culturales de Alajuela, Heredia y Cartago, ciudades aledañas a la capital.²¹

Otro de los objetivos de la asociación fue aumentar la cantidad de público. Para ello estableció un sistema de abonos para los conciertos del TNCR que pretendió no sólo buscar nuevo público, sino también desarrollar fidelidad hacia la temporada. Para 1986 ya contaba con 117 abonados.²² Ese mismo año obtuvo una beca-taller del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, con el proyecto “Una hora de música para los jóvenes”, lo que permitió efectuar temporadas especiales para estudiantes secundaria y universitarios. En 1987 la asociación recibió el premio Áncora 1985-1986, otorgado por el periódico La Nación, en reconocimiento a su aporte en dar a conocer la música de cámara y ampliar su público. (Ver Fotografía 4)

Las temporadas sirvieron también para que, tanto los organizadores como otros músicos, probaran diversos ensambles e integraciones. La vida de muchos de estos ensambles fue efímera, por uno o dos conciertos, pero otros perduraron por varios años y algunos continúan en la actualidad. Surgen así los dúos Yagi Cullell

¹⁸ Carta de Graciela Moreno, directora del TNCR, a la Junta Directiva de la Asociación Una Hora de Música, 19 de enero 1984. Archivo personal de la familia Antich Sánchez.

¹⁹ Semanario *Universidad*, abril 1984.

²⁰ Cédula de personería número: 3-002-078028-32.

²¹ Semanario *Universidad*, abril 1984;

La Nación, 21 de febrero 1989

²² Archivo personal de la familia Antich Sánchez.

(1984), el Barquero Cullell (1984), el trío Artes Musicales (1984), el Quinteto de Metales Paz (1984) y un ensamble barroco, entre otros. Poco a poco, la asociación, en colaboración con algunas embajadas europeas, incursionó en la producción de espectáculos con invitados internacionales. En 1991 organizó una última temporada y un festival dedicado a Mozart. Ambas actividades se efectuaron en otros teatros, dado que el TNCR estaba cerrado por restauración. Al año siguiente, tres de sus integrantes asumieron la organización del nuevo Festival Internacional de Música, siempre dedicado a la música de cámara, pero no a mano de grupos nacionales, sino de invitados extranjeros, al tiempo que desaparecía como asociación.

Por su parte, la Asociación Guitarrística se fundó en 1986, luego de un primer Curso Nacional de Guitarra, en el que participaron muchos de los guitarristas del país. Contó con el apoyo del TNCR y del Instituto de cooperación Iberoamericana de la Embajada de España.²³ (Ver Fotografía 5)

La meta de la asociación era organizar mensualmente recitales y conciertos de grupos de cámara integrados por ese instrumento, entre ellos el cuarteto de guitarras Agustín Barrios Mangoré y orquestas de guitarras relacionadas con diversas instituciones. Un año después (1987) empezó a organizar el Festival Internacional de Guitarra, que se mantiene en la actualidad, que atrae a algunos de los guitarristas más importantes del mundo. Ligado al festival surge el Concurso Nacional de Guitarra que también se mantiene en la actualidad. Estas actividades sirvieron de modelo a otros festivales que se organizarían años después, siempre con el apoyo del Teatro Nacional, ampliado además a algunas instituciones educativas de educación superior del país.²⁴ Entre ellos el Festival Internacional Trombones de Costa Rica (2001), organizado por el grupo del mismo nombre; el Seminario de Composición Musical (2001), organizado por el compositor Eddie Mora; el Festival Internacional de Flautas (2005), organizado por la Asociación Costarricense de Flautas (ACOFILA), con el apoyo del Instituto Nacional de la Música y la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica; el Festival Internacional de Música Antigua (2006), organizado por un grupo de profesionales especializados en ese campo; el SaxFest Costa Rica Internacional (2007), organizado por SonSax, cuarteto de saxofones; el Festival de Música Electroacústica (2007); el Festival Internacional de Percusión Repercusiones (2008) y el Festival Internacional de Clarinetes (2009).

Reflexión final

La revisión sistemática de los programas de mano de las actividades efectuadas en el TNCR, desde su fundación al 2006, permite detallar la evolución de la práctica instrumental en Costa Rica. En el caso de la música de cámara se evidencia que la actividad de las agrupaciones nacionales aumentó considerablemente en dos momentos específicos: a partir de mediados de la década de 1930 (Ver Gráfico No. 1) y a partir de mediados de la década de 1980 (ver Gráfico No. 2). En ambos casos, este aumento de actividad coincide con el surgimiento de asociaciones integradas por músicos que no sólo organizaron sus propias agrupaciones, sino que organizaron temporadas de conciertos que permitieron aglutinar a otros músicos.

En las décadas de 1910 y 1920, los recitales y conciertos de cámara fueron escasos y ocasionales. Con el surgimiento de la Asociación de Cultura Musical, la actividad aumentó y propició el surgimiento de agrupaciones de cámara especializadas, así como que algunos solistas efectuaran recitales con cierta regularidad.

²³ *La Nación*, San José, 30 de julio 1986, *La Prensa Libre*, San José, 13 de setiembre, 1989.

²⁴ Costa Rica cuenta con tres instituciones de educación musical a nivel superior: la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, la Escuela de Música de la Universidad Nacional y el Instituto Nacional de la Música, adscrito a la Universidad Estatal a Distancia.



Fotografía 4

Cuatro de los integrantes de la Junta Directiva de la Asociación Una Hora de Música, en 1987. Sentadas: la soprano Zamira Barquero y la pianista Evangelina Sánchez. De pie: El director de orquesta Guillermo Víquez y el violoncellista Jordi Antich.

Fuente: *La Nación*, San José, 29 de marzo 1987. Archivo TNCR: AH-049-136



Fotografía 5

Integrantes de la junta directiva de la Asociación Guitarrística Costarricense, en una escalinata del TNCR, en 1989. De izquierda a derecha: Mario Solera, Luis Zumbado, Nuria Zúñiga, Pablo Ortíz y Randall Dormond.

Fuente: *La Prensa Libre*, San José, 13 de setiembre 1989. Archivo TNCR: AH-055-148

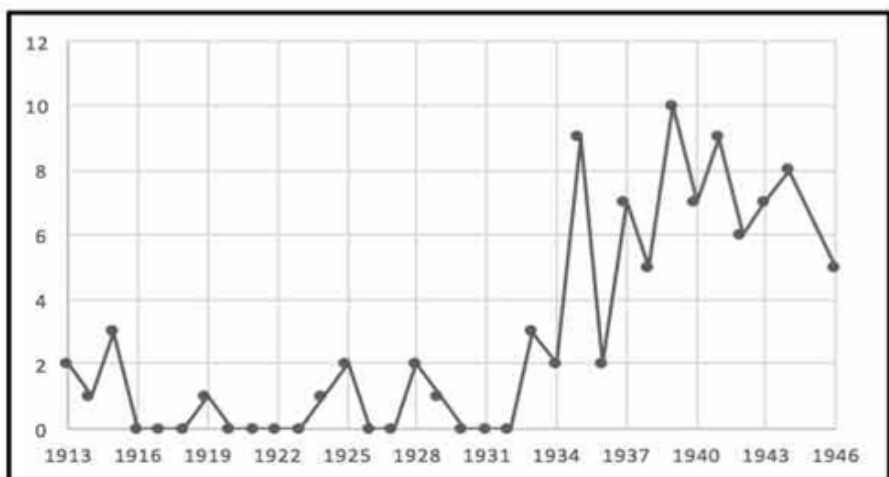


Gráfico No. 1
Actividad de música de cámara
realizada en el TNCR, 1913-1946.

Fuente: Elaboración propia a
partir de la base de datos de
programas mano de conciertos
efectuados en el TNCR

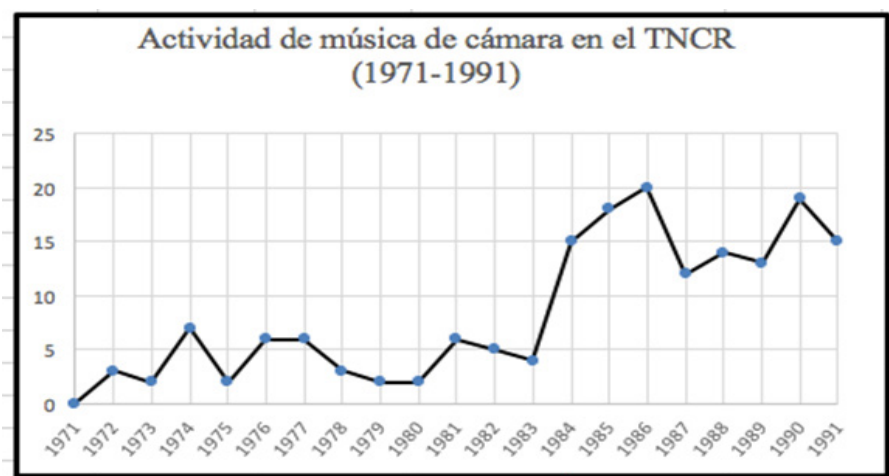


Gráfico No. 2
Actividad de música de cámara
realizada en el TNCR, 1971-1991

Fuente: Elaboración propia a
partir de la base de datos de
programas del TNCR

Un fenómeno similar ocurre a partir de 1984. En las décadas anteriores, la actividad en el ámbito de la música de cámara, aunque no ausente, fue escasa. Una parte importante de la que se efectuó estuvo a cargo de solistas y agrupaciones internacionales. Con el surgimiento de la Asociación Una Hora de Música y la Asociación Guitarrística Costarricense, nuevamente los músicos organizaron temporadas, tanto en el TNCR, como en otras ciudades del país y fundaron agrupaciones que incrementaron la actividad de la música de cámara. Los músicos que fundaron esas asociaciones siguen activos actualmente y han dado origen a agrupaciones de larga data que mantienen una actividad intensa en el presente.²⁵

En las últimas décadas, por diversas razones, la música de cámara se está desplazando hacia otros lugares. Desde 1994, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica organiza una temporada de música de cámara denominada “Martes por la noche”, que actualmente presenta agrupaciones nacionales e internacionales; la Escuela Municipal de Música de Cartago, en colaboración con el Centro de la Cultura Cartaginesa y la Municipalidad de esa ciudad, instauró la temporada “Domingos de recital”,²⁶ y la Escuela Municipal de Tres Ríos, en colaboración con la Municipalidad de La Unión, la Casa de la Cultura y la Asociación Cultural Musical de Tres Ríos, produce la temporada “Música de La Unión”, a partir del 2014.²⁷ En el TNCR, la programación general, aunque ha tendido a “musicalizarse”, es mucho más variada que en épocas anteriores. La música de cámara alterna con la orquestal, la ópera, el musical, el ballet, entre otros, así como con manifestaciones populares. Con ello, su programación general se acerca a lo que algunos autores europeos y norteamericanos señalan como el “omnivorismo cultural”, propio de un público interesado en escuchar y asistir a actividades culturales muy diversas. (Chan y Goldthorpe, 2007; Glevarec y Pinet, 2009; Fernández y Heikkilä, 2011). En el caso de los programas de los conciertos orquestales presentados en el TNCR, subsiste la tendencia al repertorio canónico (Rojas, 2015), pero las agrupaciones de cámara, en su gran diversidad, parecieran tender a ofrecer programas más variados e inclusivos en cuanto a géneros musicales.

Bibliografía

Agulhon, Maurice. 1979. *La République au village*. París: Du Seuil.

Bashford, Christina. 2008. “Writing (British) Concert History: The Blessing and Curse of Ephemerality”, *Notes, Second Series* 64(3): 458-473.

Fernández, Carlos y Heikkilä, Riie. 2011. “El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo”, *Revista Internacional de Sociología*, 69(3): 585-606.

Fischel, Astrid. 1992. *El teatro Nacional de Costa Rica. Su historia*. San José: Editorial Teatro Nacional.

_____. 1992. *La caja mágica*. San José: Editorial Teatro Nacional.

Gilmore, Samuel. 1993. “Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis”, *Sociological Forum*, 8(2): 221-242, <http://www.jstor.org/stable/684636> [consulta: 7/10/2011].

²⁵ Algunos de los grupos que surgieron y que en algunos casos se mantienen activos en la actualidad son: el quinteto Miravalles (1990), el dúo Feterman (1990), el cuarteto Trombones de Costa Rica (1991), el cuarteto de fagotes Phoenix (1993), el dúo Mora-Duarte (1993) y el Barquero-Duarte (1994), el grupo de música barroca Syntagma Musicum (1994), el cuarteto de saxofones Sonsax (1996), el quinteto de maderas de Costa Rica (1997), el quinteto Costa Rica Brass (1997), entre otros.

²⁶ Entrevista a Federico Molina Campos, director de la Escuela Municipal de Música de Cartago, realizada el 11 de noviembre del 2016.

²⁷ Entrevista a Iván Arguedas Sanabria, director ejecutivo de la Escuela Municipal de Música de Tres Ríos, realizada el 10 de octubre del 2016.

Gotham, Mark. 2014. "Coherence in Concert Programming: A View from the U.K.," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45(2): 293–309, <http://www.jstor.org/stable/43198649> [consulta: 5/02/2016].

Gould, John. 2005. "What Did They Play? The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980", *The Musical Times*, 146(1893): 61-76, <http://www.jstor.org/stable/30044125> [consulta: 17/04/2016].

Horowitz, Joseph. 2005. *Classical Music in America*. New York: Norton & Company Inc.

Kremp, Pierre-Antoine. 2010. "Innovation and Selection: Symphony Orchestras and the Construction of the Musical Canon in the United States (1879-1959)", *Social Forces*, 88(3): 1051–1082, <http://www.jstor.org/stable/40645882> [consulta: 5/02/2016].

Marcus, Kenneth. 2004. *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rojas, José Manuel. 2015. *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música "clásica" en Costa Rica (1971-2011)*. San José: Editorial Arlekin.

Said, Edward. 1991. *Musical elaborations*. New York: Columbia University Press.

Salgado, Susana. 2003. *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown: Wesleyan University Press.

Sánchez, Almudena. 2008. "Las Sesiones de Música Clásica de Piano. Salón Romero 1894-1895", *Inter-American Music Review*, 18 (1-2): 305-321.

Toledo, Sandra. 2008. "Consumo de música clásica: ¿distinción o diferenciación social?: aproximación sociológica al público de la Temporada 2006 de la Orquesta Sinfónica Nacional", Tesis no publicada de Licenciatura en Sociología, Universidad de Costa Rica.

Vargas, María Clara. 1997. "Gusto musical conspicuo. Repertorio ejecutado en el Teatro Nacional (1897-1914)", *Escena*, 20 (39-40): 33- 57.

_____. 2004. *De las fanfarrias a las salas de concierto. Práctica musical en Costa Rica, 1840-1940*, San José: Editorial UCR.

Vicente, Tania. 2013. *Hurtándole tiempo al tiempo: la música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)*. San José: Editorial UCR.

Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.



A red-tinted photograph of a ship's hull. Several satellite dishes are mounted on the side of the ship, which is partially visible. The text "CU BA" is overlaid in large, white, bold letters in the upper right corner.

CU BA

El impacto de la investigación musicológica en el desarrollo local. La experiencia del proyecto “El punto cubano y otras tradiciones campesinas. Rescate y difusión en la nueva provincia de Mayabeque”

Amaya Carricaburu Collantes

Una de las premisas fundamentales de la enseñanza de la musicología en Cuba, ha sido validar su aporte como disciplina, al conocimiento sobre el hombre y las sociedades humanas en su devenir histórico, a través del estudio de la música que este produce. En varias ocasiones el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), institución de reconocido prestigio nacional e internacional, ha desarrollado investigaciones que tienen entre sus objetivos principales impactar directamente en el quehacer musical de la isla, potenciando sobre todo la difusión y el reconocimiento a las músicas distintivas que representan a cada uno de los grupos humanos que conforman nuestra sociedad.

En el amplio abanico de estas investigaciones se encuentra el proyecto de colaboración internacional *El punto cubano y otras tradiciones campesinas. Rescate y difusión en la nueva provincia de Mayabeque*, que tuvo su período de acción entre los años 2012 y 2015. Buena parte de las ideas que se desarrollan a continuación, tienen su origen en la experiencia adquirida como parte del equipo de trabajo del proyecto.

Las manifestaciones de tradición y transmisión oral como es el caso del punto¹ cubano, género músico-literario que identifica al sector campesino en Cuba, son susceptibles a perderse por su propia naturaleza (debido a la ínfima cantidad de soportes documentales donde se preserven). Por ello es de alta importancia identificar, rescatar y preservar la memoria musical de dichas tradiciones en tanto son expresiones definitorias de la cultura cubana, y para ello se debe trabajar en estrecho vínculo con sus practicantes y portadores.

Una de las regiones del país de más alto índice de práctica de esta manifestación es el occidente, y en especial la provincia Mayabeque (creada apenas en 2011). Justo en el año de su fundación se consideró necesario ayudar a la conformación de una identidad colectiva como provincia, potenciando a uno de los géneros musicales de más arraigo y práctica en el territorio, precisamente el *punto cubano*.

Con el propósito de que los mayabequenses lo reconocieran como un denominador común de su extensa y variada historia cultural, evidenciando el papel que ha tenido y mantiene en cada uno de sus once municipios, se diseñó y llevó a cabo una investigación musicológica que abarcó toda su geografía a fin de registrar las prácticas del *punto* vigentes en el territorio. Lo cual también proveyó a músicos e investigadores de material de lectura y estudio sobre el mencionado género y las características de su práctica.

¹ Manifestación artística representativa del sector campesino en Cuba, es un género donde música y texto se entrelazan y se acompañan de instrumentos de cuerda pulsada como guitarra, tres, laúd, y algunos de percusión menor. Quizás la característica más llamativa sea que el texto adopta la forma de décima y se improvisa en el momento, cualidad que le añade una complejidad enorme a este género. Esas improvisaciones se hacen sobre distintas melodías llamadas tonadas, y que pueden ser aprendidas o creadas por el propio poeta.

El resultado de estas investigaciones, convertido en una pequeña colección editorial, aportó material documental y audiovisual imprescindible en primer lugar, para los Talleres de Repentismo Infantil (donde se enseña el arte de improvisar décimas) y de Acompañamiento Musical del Punto Cubano; y también para los instructores de arte de cada institución del sistema de la cultura; además de engrosar los fondos que sobre el tema contaba el Cidmuc y la Dirección Provincial de Cultura de Mayabeque.

La investigación se construyó desde una óptica inclusiva, a partir de las necesidades especiales y características de cada uno de los diferentes actores y territorios; teniendo como máximo apoyo a los informantes y especialistas locales.

Organizada en dos partes: levantamiento documental exhaustivo en centros de información de La Habana y Mayabeque (que versaban sobre cultura, economía, sociedad e historia relacionadas con las prácticas del *punto*) y el trabajo de campo que comprendió la observación participante y sistemática de fiestas populares y actividades de la Casa de la Décima y las Casas de Cultura, guateques, canturías y fiestas campesinas; entrevistas a informantes vinculados directamente a la actividad musical en calidad de repentistas, tocadores, tonadistas (cantantes), constructores de instrumentos, y otros participantes del hecho musical (especialistas de las instituciones de cultura, etc.); grabación *in situ* con tecnología profesional de lo más representativo del repertorio de poetas y tonadistas, acompañados por agrupaciones musicales de la provincia.

Uno de los resultados más significativos por su impacto en el territorio, fue la creación de la Red de Informantes del Punto Cubano, fruto de la colaboración de nuestra institución con la Casa de la Décima y la Dirección Provincial de Cultura de Mayabeque, con el objetivo de contribuir a la difusión y preservación del género; socializando, compartiendo y ejecutando acciones de investigación, enseñanza, promoción, programación cultural, así como de otras que se puedan generar a partir de la implementación de las estrategias culturales de los gobiernos territoriales con respecto a la difusión del género.

La Red está conformada por personas e instituciones que, en la provincia, pueden brindar información valiosa respecto al *punto cubano*, desde sus distintos perfiles, constituyéndose también los cultores en un potencial artístico para la programación cultural de la provincia y en una fuente viva de conocimientos.

Con la actualización constante se podrá desarrollar una Red viva, con sistemáticas incorporaciones, que aspire a continuar creciendo hasta constituirse en una red regional. En la actualidad la Red la constituyen 177 personas y 36 instituciones.

Otro momento importante en la investigación, pensado primero como herramienta, y convertido luego en producto (por su relevancia para el desarrollo local) fue la aplicación de un Cuestionario Cultural con 25 preguntas relacionadas con temas como las preferencias musicales, información sobre tradiciones, identidad cultural y territorial y valoración del trabajo de las instituciones de cultura en la comunidad, entre otros datos. Aplicado con la ayuda de las direcciones municipales de cultura, los resultados arrojados por dicho cuestionario serán una de las primeras referencias bibliográficas actualizadas, que sobre cultura contará la nueva provincia, a la par que permitirá un mayor conocimiento de la situación actual del territorio y el enriquecimiento de las estrategias de desarrollo territorial, así como la identificación de futuros proyectos.

Un hecho importante en la investigación fue la grabación *in situ* de una gran parte del talento local con el fin de, además de su análisis y estudio, difundir el quehacer que dentro del amplio espectro del punto cubano y la música campesina, desarrollan los cultores de Mayabeque. Por el alto valor cultural y patrimonial se incluyó una selección de estas grabaciones y su transcripción en el libro *Cantares de Mayabeque* (integrante de la mencionada colección editorial). Dicha selección resultó en dos volúmenes de audio, donde se incluyen tonadas, controversias, diálogos poéticos, pie forzados improvisados, décimas declamadas y contralectura, modalidades todas estas de cantar la décima, ya sea improvisada o concebida con anterioridad.

Fueron registrados *in situ* cultores de toda la provincia aprovechando diferentes locaciones de cada municipio; algunas al aire libre y otras en los cines de cada localidad.

La selección de los invitados a grabar –músicos, poetas, tonadistas y decimistas– siguió el criterio de su relevancia en la comunidad. La mayoría no son artistas profesionales sin embargo, su quehacer ha sentado pautas como modelo a seguir por las jóvenes generaciones, y al contar con un registro documental de su talento, puede ser mejor asimilado por estas. También fueron incluidos talentos de los Talleres de Repentismo Infantil y Acompañamiento Musical con el objetivo de que el público conociera las habilidades que se logran desarrollar en ellos desde edades muy tempranas. Precisamente de estos talleres, se seleccionaron a muy jóvenes músicos para asumir el acompañamiento musical en las grabaciones, acompañando a niños y adultos por igual, con lo cual hicieron gala de una maestría insólita, si se tiene en cuenta el corto tiempo de estudio del instrumento.

La información recopilada y su posterior procesamiento, permitieron elaborar dos libros cuyo objetivo principal es servir de apoyo al trabajo de la Casa de la Décima (a través de los talleres) y a los especialistas de las instituciones culturales (dígase, instructores de arte, investigadores, especialistas, museólogos, directivos, etc.).

El primero titulado *Mayabeque. Cultura, historia y tradición* (Ediciones Cidmuc 2015), aborda aspectos identitarios de esta joven provincia. Tomando como pretexto el punto cubano y las tradiciones locales, se ofrece un panorama histórico, demográfico y sociocultural del territorio, con lo cual no solo se rescata y visibiliza el quehacer musical de sus municipios y consejos populares, sino que permite a todo el lector interesado acercarse a esta zona del país desde múltiples perspectivas; al mismo tiempo, sistematiza informaciones precedentes, enriquecidas con fotografías, testimonios y entrevistas; dando voz y presencia a sus principales tradiciones, músicas y cultores.

La segunda propuesta editorial fue *Cantares de Mayabeque* (Ediciones Cidmuc, 2015), mencionado hace un momento, la cual brinda información musicológica acerca del punto libre (estilo predominante del punto cubano que se practica en Mayabeque), enriquecida con la transcripción de diversas tonadas, una selección de décimas y los dos volúmenes de audio comentados anteriormente. De este modo, se ofrece una muestra de las diversas formas en que se mantiene viva esta tradición.

Sobre estas dos propuestas editoriales sólo quisiera resaltar el carácter hasta cierto punto colectivo de su creación, pues su idea e índice general se conformó a partir de las opiniones de participantes directos de la investigación, recogidas durante los Talleres de Investigación que se realizaron en cada municipio.

Es de importancia comentar una acción que tuvo y tiene aún alto impacto en toda la provincia, en especial la comunidad de practicantes y amantes del punto cubano, me refiero a la concepción y creación del Festival de Tradiciones Campesinas *Punto y Más*, abierto a nivel internacional. La investigación musicológica realizada aportó información importante para el diseño y conceptualización del mismo.

El propósito fue crear un evento cultural provincial, de frecuencia bianual, con el cual se reconociera al territorio a nivel nacional, que facilitara la socialización de algunos de sus valores artísticos, los resultados de la ciencia y de la producción agropecuaria con el público en general y que generara utilidades económicas, oportunidades de esparcimiento, y divulgación cultural/científico/técnica.

El evento se convirtió en una excelente oportunidad para prestigiar y reconocer a la principal fuerza productiva de la provincia: el campesino y desarrollar acciones conjuntas entre la infraestructura cultural, científico-técnica y productiva instalada en el territorio en aras de la reafirmación de la identidad cultural mayabequense y el desarrollo local.

Algunos de los componentes del evento son:

A) Concursos Infantiles: repentismo, tonadas, acompañamiento musical, de tradiciones, décimas escritas e ilustradas.

Concursos de adultos: mejores profesores de repentismo, acompañamiento musical y tradiciones.

B) Expoventa agropecuaria, gastronómica y artesanal.

C) Exposición de centros científicos: con presentación de resultados investigativos y productos de los centros científicos ubicados en el territorio vinculados con el desarrollo agropecuario y del campesino.

D) Evento teórico sobre tradiciones culturales campesinas.

E) Rodeo y juegos tradicionales campesinos.

F) Pasacalle, Intercambios y Presentaciones artísticas:

G) Feria de productos agrícolas.

A modo de conclusión quisiera compartirles tal vez el resultado más importante de todos, la esencia que nos queda luego del trabajo realizado, y es precisamente que la investigación musicológica puede tener (y se ha demostrado) aplicación inmediata en la sociedad, y debe ser valorada a la hora de trazar estrategias de desarrollo local, pues es evidente que a través de la cultura, se puede elevar la calidad de vida de un pueblo y lograr que se encuentre consigo mismo y sus valores identitarios como nación.



Música contemporánea de concierto en Cuba: compositores Propuesta de plataforma digital

Ailer Pérez Gómez

El interés por el estudio biográfico, de análisis musical o catalogación autoral sobre compositores cubanos de música de concierto ha estado presente de modo sistemático en la práctica de investigación musical en Cuba, aproximadamente desde 1981. Esto ha sido fundamentalmente a través de los trabajos de diploma, maestrías y doctorados avalados por la Universidad de las Artes, ISA, en particular desde su departamento de Musicología, además de los resultados de otras instituciones encargadas de la investigación y la documentación musical como el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y el Museo Nacional de la Música (MNM). Sin embargo, estos trabajos se han producido y luego han circulado de manera aislada, de ahí que se haya identificado la necesidad de articular y sistematizar la información que en ellos se registra.

La propuesta de plataforma digital “Música contemporánea de concierto en Cuba: compositores”, iniciada como parte del Plan de Investigaciones del Cidmuc, pretende articular los resultados y objetivos de la investigación “Problemáticas actuales de la composición contemporánea en Cuba” y del Programa para el Desarrollo de la Creación Musical, implementado por el Instituto Cubano de la Música (ICM). De ahí que tomemos como protagonista la figura del compositor.

Ponemos entonces a su consideración este proyecto de sistema de información y base de datos que actualmente desarrolla el Cidmuc, en función de potenciar los objetivos planteados por el Programa (antes mencionado) y tomando como punto de partida los principales resultados obtenidos en la investigación en tanto levantamiento, procesamiento y análisis de información sobre compositores cubanos.

Adentrándonos en la escena de la música de concierto, vemos que, junto a la falta de consenso respecto a su denominación (y las posturas críticas acerca de cualquiera de los términos empleados: académica, clásica, docta, erudita, de arte...), este tipo de música tiene como rasgo particular el de comprender, bajo una misma “etiqueta” una gran variedad de géneros, formatos sonoros, formas de realización, estilos y poéticas, amparados en itinerarios históricos de gran alcance. A pesar de ello, no hemos encontrado estudios locales que muestren interés por discernir, desde una perspectiva teórica o conceptual, en relación al uso terminológico. Las dos posturas imperantes son las de asumir un término –denotando una demarcación operativa– o emplear indistintamente algunos de los anteriormente mencionados.

La noción general homogeniza un repertorio que es tan diverso como extenso y complejo. De modo que a través de este trabajo se podría contribuir a ubicar e identificar espacios de acción de los compositores, así como de intérpretes y audiencias que conforman la escena y participan de ella.

Asumimos entonces la denominación de música de concierto, dado que es el término de mayor reconocimiento y empleo a nivel local, sustentado en sus principales usos y funciones, además de la existencia de una institución que tiene como misión su desarrollo y promoción, y que funciona bajo este rubro, el Centro Nacional de Música de Concierto. Por otro lado, hemos tenido en cuenta, que se trata de un tipo de creación de alta elaboración musical e intelectual, que responde a referentes históricos instaurados en la tradición de música escrita occidental –es decir, de fundamento europeo–, cuyo principal espacio de orientación, formación, sistematización y validación es la “academia”. Esto se constata en el caso cubano no solo en relación con la formación profesional, sino con la gestión de espacios de interpretación, escucha, análisis y reconocimiento social.

Para la definición temporal se toma la década de 1960 como punto de partida, dadas las nuevas posturas estéticas que cristalizan en ella, así como los nuevos espacios y tipos de acercamiento propiciados por el sistema político y social implementado en Cuba a partir de ese momento y que ha tenido continuidad hasta el presente. De modo que el criterio de contemporaneidad manejado se asocia a una noción temporal, no de poéticas de creación, dada la convivencia de diferentes planteamientos estéticos en todo el período.

Incluimos entonces en el rubro de música de concierto contemporánea cubana al conjunto de obras sinfónicas, de cámara, corales, para instrumento solista y medios electroacústicos, que –partiendo de los fundamentos mencionados anteriormente– han sido creadas por compositores cubanos y promovidas desde la década de 1960 a la actualidad.

La necesidad de crear un sistema de información acerca de compositores de música de concierto se justifica en primer término en la disparidad de los niveles de información, su dispersión y limitada circulación, a pesar de la existencia de una agencia nacional para su protección (Acdam) y el volumen de trabajos de investigación sobre casos puntuales (tesis, artículos, libros, diccionarios, catálogos).

Para la concepción de este sistema hemos considerado como antecedentes algunas experiencias desarrolladas en el área latinoamericana, diferentes proyectos a nivel local y regional, cuyos propósitos radican fundamentalmente en gestionar y proteger los derechos de los creadores, así como potenciar la difusión de su obra y promover el interés y conocimiento hacia la misma. Los principales espacios desde los que se enuncian estos proyectos suelen ser: sociedades y agencias autorales, asociaciones musicales, instituciones académicas, proyectos de investigaciones, bibliotecas especializadas, y otros proyectos estatales de gestión cultural.

Planteados desde diferentes plataformas y sustentados por coyunturas históricas, políticas o culturales, podemos citar algunos ejemplos de diversa índole y los cuales tomamos como puntos de referencia:

Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte

Guía analítica de la música docta chilena del siglo XX (proyecto financiado por el Fondo de Fomento de la Música Nacional 2009 del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Chile)

Música académica costarricense, del presente al pasado cercano (Universidad de Costa Rica, 2012)

Art music by Caribbean Composers (Desarrollado desde Bahamas)

Publicación de catálogos de compositores (Fundación SGAE., en particular compositores cubanos como Harold Gramatges, Roberto Valdrá, Juan Plena y José María Vitier)

Separatas de autor, *Boletín Música* Casa de las Américas (Carlos Fariñas, Argeliers León, Edgardo Martín, Alfredo Diez Nieto)

Nuestra propuesta en particular parte de considerar tres aspectos fundamentales:

1. Identificación y procesamiento de un corpus factual relacionado con los compositores, su trayectoria, posicionamiento y obra creativa.
2. Las prácticas difusivas para esta música vistas a través del papel de eventos musicales como conectores de saberes musicales.
3. Las poéticas de la composición contemporánea en función de potenciar análisis musicales, históricos e historiográficos.

En primera instancia el trabajo se concentra en la sistematización de datos biográficos, curriculares, creativos, de difusión y recepción acerca de compositores cubanos. Para ello se indaga en los repertorios que hayan circulado, al menos a nivel local, por medio de la publicación de partituras, presentaciones en concierto, puestas en escena o grabaciones sonoras.

De ese modo, hemos podido rastrear información de un total de 142 compositores, comprendiendo tanto creadores radicados actualmente en el país (49) (aunque no todos con una actividad actual en la composición); (39) radicados en el extranjero; (27) algunos fallecidos y otros (27) de los que no se conoce su ubicación actual.

Con ello se ha creado una plataforma --aún en construcción--, que permitirá, a mediano y largo plazo:

- Establecer una genealogía de la composición contemporánea cubana
- Potenciar las prácticas analíticas respecto a la música de concierto contemporánea cubana
- Valorar el funcionamiento de los principales espacios de interacción social existentes para la creación contemporánea en Cuba.

Para hacer esta propuesta partimos de considerar las fuentes generadas por las diferentes investigaciones asociadas fundamentalmente al sistema académico, así como documentos de carácter primario, localizados en fondos institucionales y personales que informan acerca de la música y su circulación.

De ese modo accedimos a publicaciones: panoramas históricos (libros y artículos), estudios monográficos sobre compositores, escenas de creación e interpretación (biográficos, catálogos y análisis de obras), fondos documentales institucionales y personales (programas de concierto, partituras publicadas e inéditas, grabaciones editadas e inéditas), transmisiones radiales (CMBF), entrevistas y currículos profesionales.

Consideramos que, lograr al menos la compilación y salvaguarda de este acervo, es un primer paso importante, en la creación de un fondo documental en torno

al ejercicio de estos compositores (y más allá de la escena), que sería a su vez un sustento esencial para la concepción de estrategias de trabajo eficaces en las instituciones que rigen e implementan la política musical en el país.

En este punto debemos decir que hemos tenido varias orientaciones partiendo de trabajos anteriores para enfrentar la localización de fuentes, recogida y registro de datos. En primer término el trabajo de diploma Música académica contemporánea cubana. Acercamiento desde los modos de difusión (2006), posteriormente el libro *Música académica contemporánea cubana (1961-1990). Catálogo de difusión* (Ediciones Cidmuc, 2011), la tesis de maestría El Festival de Música Contemporánea de La Habana. Estudio de la programación de música cubana a través de su acervo documental, el informe de investigación “Joven compositor académico. Situación actual”, así como el trabajo de inventario y catalogación del Fondo de Cintas Magnetofónicas de CMBF, Radio Musical Nacional, cuyas estrategias metodológicas tomamos como punto de partida.

Para ello se tomaron como referencia diferentes normas internacionales y locales para el registro y procesamiento de las fuentes que como ya mencionamos comprendían publicaciones periódicas, partituras, programas de concierto, grabaciones sonoras, etc., y fue trazado un orden de trabajo encaminado a: identificación y localización de los fondos a consultar; registro (digital) de los documentos consultados, para su posterior procesamiento estadístico y relacional; procesamiento y sistematización de la información compilada.

Con este corpus, y tras la sugerencia de la dirección del Cidmuc, se ha comenzado a trabajar en la implementación de una plataforma digital que se convierta en primera instancia en herramienta de trabajo para los programas de desarrollo implementados por el Instituto Cubano de la Música, en particular el Programa para el Desarrollo de la Creación Musical, pero que a largo plazo pueda amparar resultados investigativos de mayor alcance, así como productos editoriales específicos.

Se han concebido fichas por compositores y obras, asociadas entre sí, con los criterios que se registran en la presentación.

Para ello se ha convocado a la programadora Elisa Álvarez, con quien aún trabajamos en el ajuste de campos, vínculos y reportes de búsqueda, dada la naturaleza diversa de la información que se va sistematizando. Técnicamente ha trabajado en una plataforma que integra lenguaje php y Base de datos MySQL.

Conclusiones

Como vemos, este proyecto, aún en construcción (y que sabemos es sumamente ambicioso) se concibe como una contribución a la aplicación de las políticas culturales definidas por el Estado para potenciar y promover las prácticas de creación, interpretación y recepción musicales en el país. De ahí que se proyecte como soporte para los actores y entidades que tienen como misión trazar y aplicar estas políticas. Al mismo tiempo contribuye al registro de saberes históricos, la promoción de una necesaria reflexión historiográfica y ofrece información sensible a la emergencia e identificación de nuevos problemas de investigación, en función de configurar un campo de estudios integrado desde una perspectiva institucional, dirigido a potenciar prácticas analíticas respecto a los repertorios contemporáneos y los procesos socio musicales vinculados a ellos.



Cartografía de la Música tradicional de los Pueblos de la América Latina y el Caribe

Laura Vilar Álvarez

¹ El Alba Cultural fue una idea de los Comandantes Hugo Chávez Fría y Fidel Castro Ruz, de Venezuela y Cuba respectivamente, con el fin de unir recursos financieros de los países miembros para el desarrollo de programas internacionales de colaboración en las esferas de la medicina, la agricultura, la investigación, la enseñanza y la cultura.

La Cartografía de la música tradicional de los pueblos de la América Latina y el Caribe resulta una plataforma digital que en sus inicios fue auspiciada por el Alba Cultural¹ y que fue desarrollada por un equipo de investigadores del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Cidmuc, con el objetivo de contribuir al conocimiento mutuo y al reconocimiento social de la diversidad cultural de América Latina y el Caribe a través del estudio, la promoción y la divulgación del legado y vigencia de sus expresiones musicales.

Visibilizar cartográficamente las expresiones musicales tradicionales de los pueblos de la América Latina y el Caribe, contribuir a la salvaguarda del patrimonio musical de la región, mostrar la riqueza de su diversidad cultural y sostenibilidad como recurso estratégico de integración de la Región, es una meta a seguir así como la representación cartográfica de los componentes étnicos y nacionales que crean y sostienen las expresiones musicales tradicionales de los pueblos de América Latina y el Caribe.

Socializar saberes, las expresiones atesoradas a través de soportes audiovisuales y documentales en la práctica de los cultores de la región y la gestión de instituciones de investigación, es un derrotero necesario para conocer esas prácticas y difundir nuestras culturas con un fin didáctico, respetando las tradiciones originales y sobre todo, no manipulando estos saberes con fines lucrativos y comerciales.

Cuba propone esta plataforma como herramienta de trabajo con el propósito de contribuir a validar las verdaderas tradiciones y culturas de los pueblos de la región, la que por su enorme diversidad histórica y cultural ha sido tratada durante siglos como reservorio para la explotación de sus recursos naturales y humanos, por parte de los países dominantes de Europa y América del Norte.

Hoy en muchos de los países de esta vasta región se explota la cultura con fines comerciales para aumentar los ingresos por el turismo de sol y playa, lo que, en la mayoría de los casos distorsiona las prácticas culturales raigales. Por ejemplo la imagen más conocida de Cuba son las palmeras, las mulatas y las maracas lo cual no representa a la verdadera música cubana que es mucho más, pero ese es el imaginario que se vendió durante muchos años y lamentablemente aún se mantiene. La música cubana no es solo religiones afrocubanas, no es solo palmeras y maracas, es mucho más. Ejemplifico este aspecto en mi país donde se defiende institucionalmente los valores patrimoniales, que quedará entonces para otros países donde su mayor ingreso deviene solo de la explotación de sus playas?

Es una región que aún tiene un gran desbalance en su autonomía, algunos países si, otros dependen aun de sus metrópolis. Por otra parte, los recursos de información que ofrece la Web en el mundo actual son infinitas pero lamentablemente todos no son confiables y no están validados por resultados de investigación que sean entendibles para el lector común. Estos argumentos fueron el motor impulsor

para la creación de esta plataforma que podrá poner en su justo lugar la creación musical verdadera de nuestros países.

Cuba no se responsabiliza con los contenidos de cada país, con lo cual respeta el conocimiento acumulado de académicos, portadores e investigadores nativos de cada país de origen. Precisa entonces de la voluntad expresa de instituciones académicas que validen la información que en dicha plataforma tributen.

Antecedentes

Existen múltiples antecedentes en los estudios de la música tradicional de los pueblos de América Latina y el Caribe: En el caso de Venezuela hay una amplia experiencia acumulada a través de la colección etnográfica, audiovisual y bibliográfica del Centro de la Diversidad Cultural, además de Atlas, enciclopedias, diccionarios, producciones discográficas e iconográficas realizadas durante varias décadas. En el caso de Cuba, junto a la obra realizada por diversos autores en el siglo XX, los antecedentes más significativos son: la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, vol. I y II y carpeta cartográfica, publicado por el Cidmuc en 1997; el *Atlas etnográfico de Cuba*, 2000, incluyó varias secciones sobre la música; la *Antología de la Música afrocubana vol I-X*, Egrem, 1981, reeditado en Cd.

Ecuador trabaja en la elaboración de la cartografía musical de su país a través del Instituto Nacional de Patrimonio del Ministerio de Cultura. Conjuntamente, cientos de autores latinoamericanos participaron en la elaboración del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vol. 2000, que dedicó un amplio espacio a la música tradicional del continente. Existen otras experiencias de investigación que enriquecen estos antecedentes.

Es nuestro parecer que esta herramienta que ofrecemos beneficiará a todas las poblaciones que habitan en los territorios de los países que se comprometan con el proyecto, incluidos los pueblos indígenas de estas regiones, al Sistema educativo de estos países, a los sistemas no formales de educación y promoción cultural de estos países, a las instituciones dedicadas a la investigación en el campo cultural, sociológico, musicológico, antropológico, lingüístico, museológico, museográfico de estos países, a los Centros de documentación en general y bibliotecas públicas, entre otros.

La Cartografía permitirá la visibilización de los entramados culturales de la región en una experiencia metodológica y multidisciplinaria de acción y reconocimiento mutuo. Es una plataforma para la creación de nuevos recursos de investigación, de formación de talento humano y de socialización de los resultados tanto a nivel nacional como regional. Una vez sumados otros países será un instrumento para la representación cartográfica del acervo musical tradicional de los pueblos de la América Latina y el Caribe que permitirá la actualización periódica de la información registrada, contribuyendo a futuros estudios seriales en este campo.

La realización de esta cartografía tiene un criterio integrador de todos sus componentes: ser humano-creación musical-instrumentos musicales-función social y musical en la vida humana, tanto en el pasado como en la actualidad. Nos permitirá tener un conocimiento de la complejidad y diversidad musical de los pueblos de los países participantes en el presente proyecto, permitirá también la socialización de esta información en la Red Latinoamericana y Caribeña.

Estructura y definiciones

En el lado izquierdo de la pantalla, aparecen las divisiones de la región de carácter operativo:

1. Mapa General: Incluye América Latina y el Caribe: para representaciones generales que faciliten introducir el tema y la síntesis de los resultados por las regiones a representar y las dinámicas de diversidad e integración.

2. Mapas Regionales y Sub-regionales:

- a. Caribe insular: para la representación de las expresiones musicales en el área de menor espacio geográfico y demográfico. (235.780,2 Km² y una población de más de 40 millones de habitantes.)

- b. México y Centroamérica: para la representación de las expresiones musicales en el área de escala media en el espacio geográfico y demográfico. (2.485.840 Km² y una población de más de 149 millones de habitantes.)

- c. Suramérica: para la representación de las expresiones musicales en el área de mayor espacio geográfico y demográfico. (17.819.100 Km² y una población de más de 380 millones de habitantes.)

Se emplearán cartogramas para señalar la presencia de la expresión musical y de acuerdo a su intensidad en: alta, media, baja.

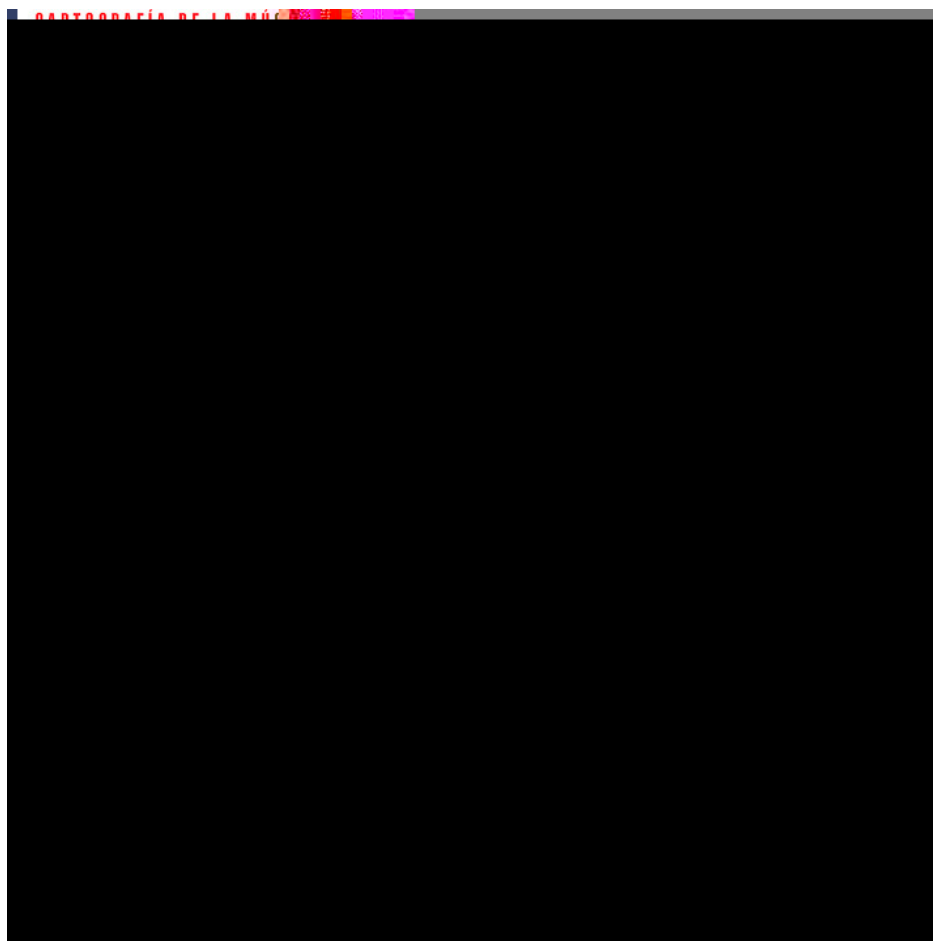


Imagen 1
Vista de la página de inicio.

Cada país de la región se identifica con su bandera, al desplegarse el menú, aparecen los campos población, división político administrativa, componente étnico y su calendario festivo. En imagen-mapa aparece sombreado el país en cuestión dentro de la región a la cual pertenece. Esta estructura es para cada uno de los países de la región. A la izquierda de la pantalla se incluyen representaciones de las poblaciones de los estados nacionales, de las comunidades originarias de América Latina y el Caribe y otros flujos migratorios. Los antecedentes etnoculturales que condicionaron la formación de las expresiones musicales objeto de estudio: indígenas, africanos, europeos y otros componentes demográficos en América Latina y el Caribe.



Imagen 2
Ejemplo de un país.

Cada país contiene también el ítem de expresiones musicales y dentro de éste se destaca si es declarado Patrimonio de la Nación o declarado por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad.

Al desplegarse este menú se aprecian los ítems:

Historia de la expresión musical, repertorio que emplea, conjunto instrumental que acompaña, especie o variantes de esa expresión si las tuviese, las expresiones relacionadas, para el caso de géneros y su relación familiar con otras expresiones similares en otros países y ubicación geográfica.

Pueden ubicarse fotos de la expresión, música y videos cuyo enlaces van directos a la plataforma YouTube. (Ver Imagen 3)

Ítem expresión musical: Se incluirán aquellas que son identificadas como parte de la tradición popular y sus variantes o especies en los espacios actuales, como expresión de la diversidad musical que se manifiesta en los espacios geográficos, así como entre diferentes componentes sociales que coexisten en un territorio determinado. (Ver Imagen 4)

Ítem Historia de la expresión musical: Se incluyen representaciones de las poblaciones de los estados nacionales, de las comunidades originarias de América Latina y el Caribe y otros flujos migratorios. Los antecedentes etnoculturales que condicionaron la formación de las expresiones musicales objeto de estudio: indígenas, africanos, europeos y otros componentes demográficos en América Latina y el Caribe. Se tendrá en cuenta las influencias musicales y su función social: ritual, religiosa, laica, festiva y sus variantes e interrelaciones.

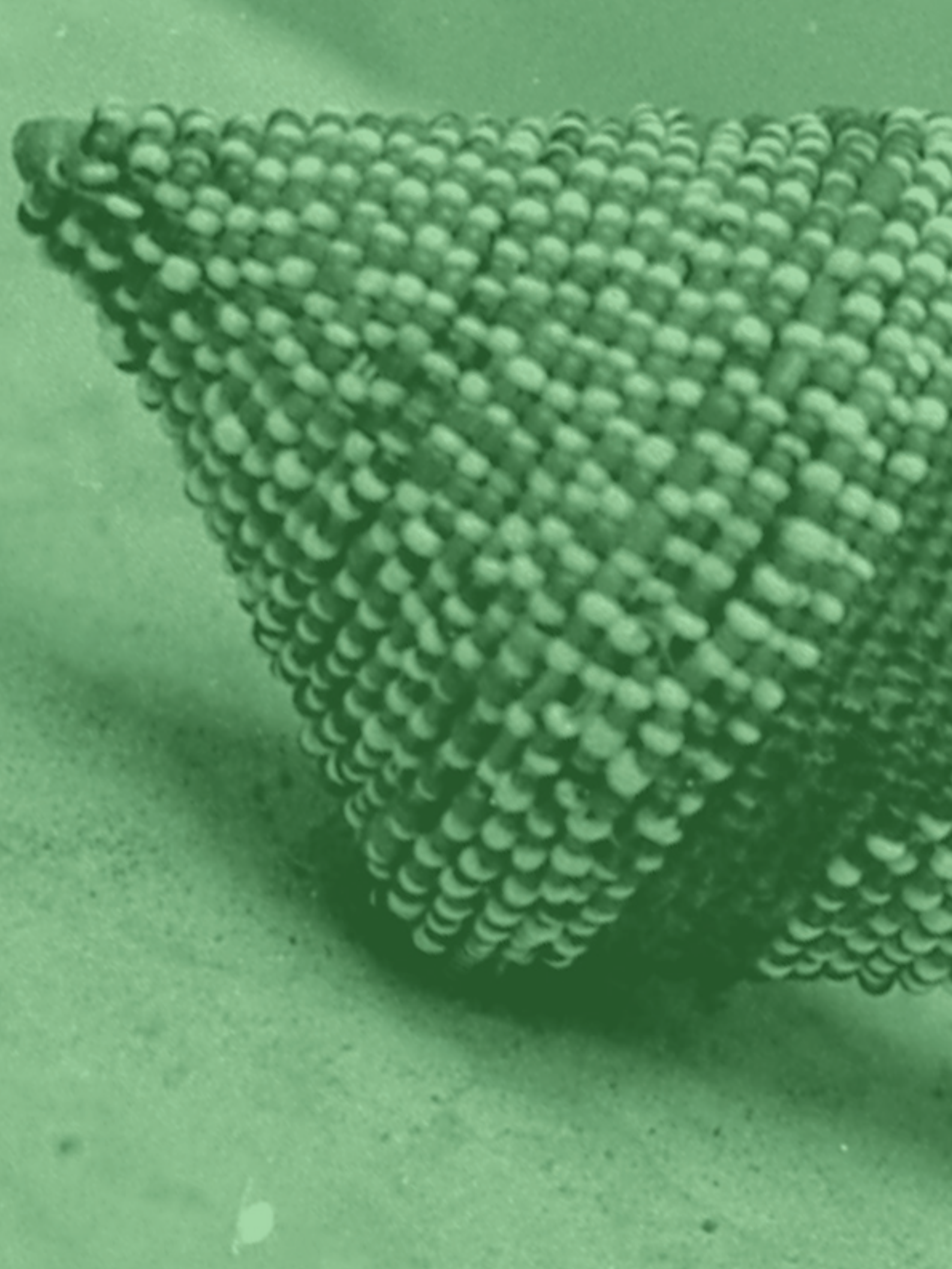
En aras de que la información de todos los países esté homologada operativamente definimos como música tradicional ² al conjunto de expresiones surgidas y preservadas en la práctica cultural de los pueblos, por tiempo prolongado y en perenne variación e intercambio. Músicas que se transmiten fundamentalmente entre generaciones por tradición oral y por imitación. Su existencia duradera posibilita el surgimiento de nuevas manifestaciones. Incluye géneros con variedad de estilos que se manifiestan y desarrollan con la práctica social.

En la plataforma cada país tiene la oportunidad de colocar investigadores, profesores, académicos, portadores que considere, de manera de ir creándose una red de colaboradores de toda la región con la localización necesaria para su posterior intercambio.

Uso del color: cada cartograma se le asignará un color que identificará a la expresión en el territorio y en la región. La programación esta soportada en software libre y con accesos idioma español e inglés.

La Cartografía de los pueblos de la América Latina y el Caribe permite la incorporación paulatina de equipos nacionales en el proyecto, traza un mapa cultural de la región a partir de las realidades de las expresiones musicales de cada país lo que podría revelarse muy diferente de los mapas geopolíticos o geoeconómicos actuales y es un camino más para la cultura, el desarrollo y la creación musical de hoy que develan un pasado y definen las culturas nacionales que los identifica.

² Esta definición fue con el consenso de los investigadores cubanos y venezolanos: María Elena Vinuesa, Laura Vilar y Jesús Guanche Pérez de Cuba; Benito Irady, Heufife Carrasco, Mayerlin Ferrer, María Ismenia Toledo y Rafael Salazar de Venezuela.



A green-tinted photograph of a cornucopia overflowing with corn cobs, with a wooden plank in the foreground.

**ME
XI
CO**

El repositorio institucional del CENIDIM: huellas de la identidad, de la memoria y del patrimonio musical en México¹

¹ Agradezco a Magaly Cruz de Nicolás el apoyo para reunir la información en la cual se basa este texto.

Yael Bitrán Goren

El concepto de identidad de una nación es siempre un asunto complejo, que se puede abordar desde muchas perspectivas y que hoy día incluye, de manera ineludible, la cuestión del patrimonio. En un plano sincrónico, hay que considerar la idiosincrasia y las circunstancias particulares del desenvolvimiento de los integrantes de una comunidad. Sin embargo, en un plano diacrónico, la memoria de un pueblo, que se ve reflejada en gran medida en su patrimonio —que puede ser material o inmaterial— constituye la piedra angular en la construcción de dicha identidad.

Concretamente, en la conformación de la identidad del pueblo mexicano, no muy diferente al de muchos de los países del continente, confluye un pasado muy rico, que incluye la herencia prehispánica, la colonial y la impronta de un turbulento siglo XIX plagado de conflagraciones internas y externas que comenzaron con la guerra de independencia y se extendieron a lo largo de la centuria. Asimismo, el siglo XX inició con una revolución que dejó una honda huella en los destinos de la nación. Cabe recordar que México es un país muy extenso, conformado por comunidades y pueblos diversos, lo que le da un carácter multicultural que se manifiesta en identidades, más que identidad, pues difícilmente pueden abarcarse en lo singular.

Este texto da cuenta de las colecciones que integran el patrimonio musical custodiado por el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”), de los distintos enfoques a partir de los cuáles se entiende y aborda la memoria documental, así como del proyecto de plataforma informática que se propone como una manera de conservarlo y difundirlo, comenzando por la enumeración de algunos convenios internacionales que México ha firmado en la materia.

Antecedentes

El 20 de octubre de 2005, la UNESCO llevó a cabo la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, cuyos objetivos y principios rectores son, justamente, promover y proteger todas aquellas expresiones culturales que caracterizan a los distintos países del orbe, a partir de un diálogo que garantice el intercambio cultural, el respeto a la diversidad desde el plano local, nacional e internacional, la reafirmación del vínculo entre cultura y desarrollo para todos los países (en especial, aquellos en vías de desarrollo), el reconocimiento a las actividades y servicios culturales, en su calidad de portadores de identidad, valores y significado, la reiteración de los derechos soberanos de los Estados para conservar, adoptar y aplicar políticas y medidas para el sostenimiento de la diversidad cultural de sus territorios, y por último, la cooperación y solidaridad internacionales, para llevar a cabo estos fines. México se adhirió a esta convención el 7 de junio de 2006. Al día de hoy, 143 naciones se han sumado o han ratificado su adhesión.

El Plan Nacional de Desarrollo presentado por el Gobierno de la República para el período 2013-2018, en su inciso VI.5., “México con Responsabilidad Global”, plantea como objetivos principales el ampliar y fortalecer la presencia de México en el mundo mediante la difusión cultural, tanto para lograr la formación integral de los ciudadanos, como para mejorar las relaciones con los países de Iberoamérica y del resto del mundo. Por ello, resulta prioritario para las instituciones mexicanas invertir recursos financieros y humanos en el desarrollo y creación de una agenda digital —o más bien, electrónica—, para preservar el patrimonio cultural del país. Las líneas de acción que refiere dicho plan, y que responden directamente a esta necesidad, son:

- Definir una política nacional de digitalización, preservación digital y accesibilidad en línea del patrimonio cultural de México, así como del empleo de los sistemas y dispositivos tecnológicos en la difusión del arte y la cultura.
- Estimular la creatividad en el campo de las aplicaciones y desarrollos tecnológicos, basados en la digitalización, la presentación y la comunicación del patrimonio cultural y las manifestaciones artísticas.
- Crear plataformas digitales que favorezcan la oferta más amplia posible de contenidos culturales, especialmente para niños y jóvenes.
- Estimular la creación de proyectos vinculados a la ciencia, la tecnología y el arte, que ofrezcan contenidos para nuevas plataformas.
- Equipar a la infraestructura cultural del país con espacios y medios de acceso público a las tecnologías de la información y la comunicación.²

Ahora bien, para poder atender estas necesidades, hay que preguntarse ¿qué es el patrimonio cultural? De acuerdo con la Real Academia Española, el patrimonio histórico es el “conjunto de bienes de una nación, acumulado a lo largo de los siglos, que por su significado artístico, arqueológico, etc. son objeto de protección especial por la legislación.”³

En el *Plan de acción sobre políticas culturales para el desarrollo*, presentado en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el desarrollo, se propone:

Renovar la definición tradicional de patrimonio, el cual hoy tiene que ser entendido como todos los elementos naturales y culturales, tangibles e intangibles, que son heredados o creados recientemente. Mediante estos elementos, grupos sociales reconocen su identidad y se someten a pasarla a las generaciones futuras de una manera mejor y enriquecida.⁴

Por lo tanto, la protección y preservación del patrimonio son esenciales para la creación de la impronta de la identidad cultural. En México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) es la institución que ha dictado los lineamientos generales en materia de conservación del patrimonio cultural en los siguientes términos:

1. Toda acción de conservación deberá respetar la integridad del patrimonio cultural, basándose en la comprensión y el respeto de su materia,

² Plan Nacional de Desarrollo, 2013-2018. Gobierno de la República.

³ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario.

<http://dle.rae.es/?id=SBOxisN>

⁴ Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, *Plan de acción sobre políticas culturales para el desarrollo*. Estocolmo, Suecia, 30 de marzo a 2 de abril de 1998, p. 17.

factura, sistema constructivo, aspecto o imagen, valores, significados, usos, asociaciones y contexto, así como considerar a los actores sociales vinculados con dicho patrimonio.

⁵Lineamientos Institucionales Generales en Materia de Conservación del Patrimonio Cultural. 27 de noviembre de 2014. INAH.

2. La conservación deberá realizarse mediante un proceso metodológico basado en el trabajo de un equipo interdisciplinario, con la finalidad de poder contribuir al estudio, comprensión y transmisión de los valores del patrimonio cultural.

3. Las decisiones de conservación deberán recurrir a la experiencia, conocimientos, juicios y pericia de profesionales especializados en la materia.

4. La conservación del patrimonio cultural deberá dar preferencia a las acciones preventivas sobre las acciones correctivas.

5. Toda acción de conservación deberá documentarse, procurando que sus resultados sean socializados, publicados y difundidos.

6. Toda acción de conservación deberá realizarse con la más alta calidad posible, teniendo en cuenta la responsabilidad social y profesional que conlleva la conservación del patrimonio cultural.

7. Se buscarán soluciones reversibles en las acciones de conservación. En su defecto, cualquier tratamiento favorecerá la retratabilidad del monumento, es decir que la intervención realizada no impida nuevas posibilidades de tratamiento en el futuro.

8. Cualquier intervención de conservación deberá asegurar una buena compatibilidad entre los materiales, y en particular un comportamiento afín de los componentes originales y aquellos añadidos durante la intervención de conservación.

9. Cualquier adición o cambio realizado durante las intervenciones de conservación deberá ser comprensible y visible, pero a la vez deberá integrarse visual y estéticamente con el monumento.

[...] En cuanto a cuestiones de diferencia entre preservación y conservación, utilizaremos éste último para hablar de acciones realizadas para salvaguardar el patrimonio cultural, respetando sus valores y significados, y garantizando su acceso y disfrute para generaciones presentes y futuras. El término “conservación” es genérico e incluye la conservación preventiva, las acciones de conservación directa y la restauración.⁵

Es significativo que en México el patrimonio cultural, o histórico, se refiera a documentos o monumentos creados antes de la llegada de los españoles y hasta el siglo XIX; a las creaciones artísticas hechas por mexicanos; a las de artistas extranjeros radicados en el país; y a manuscritos y/o documentos sobre obras realizadas en estos contextos, que hayan sido clasificadas como monumentos, debido a su importancia en cuanto a representatividad de un estilo, género o período de la historia o del arte, pero que no se haga referencia a la documentación

generada recientemente. De ahí surgen inevitablemente las preguntas: ¿Cuáles son los criterios que determinan qué se considera como patrimonio cultural hoy en día? ¿Qué normativa se aplica para definir tanto la pertinencia como la prioridad que se otorgue a su protección y conservación? ¿Es necesario que algo se considere como monumento para conseguir recursos para su conservación?

Y, concretamente hablando, en el caso de la música de México, ¿quién debe encargarse de este patrimonio, que es material e inmaterial al mismo tiempo?

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM)

Por decreto presidencial, el 1 de julio de 1974 se creó en México el CENIDIM, como una respuesta ante la necesidad del Instituto Nacional de Bellas Artes, de contar con un espacio especializado que se dedicara a la investigación, documentación y difusión de la música mexicana. Desde entonces, el CENIDIM impulsa la investigación musical a través de los trabajos generados en el Centro, así como la publicación y difusión de los mismos. Las investigaciones se difunden a través de la publicación de trabajos monográficos, antologías, catálogos, fonogramas, ediciones críticas y artículos de fondo. Además, el Centro organiza conferencias, talleres, seminarios, diplomados y conciertos, que permiten una circulación más amplia del conocimiento musical generado tanto en su interior como por investigadores de otras instituciones de México y el mundo en torno a la música de Iberoamérica.

Por otra parte, desde su creación, este Centro asumió la custodia de las colecciones que los primeros investigadores y recopiladores de la Sección de Investigaciones Musicales, precursora del CENIDIM, habían generado durante décadas de trabajo de campo. En los años 1940s y 1950s recorrieron el país, registrando una parte significativa de la gran diversidad musical de México. A partir de entonces, el corpus documental del CENIDIM se ha enriquecido notablemente, en sus ya más de 40 años de existencia, con la llegada de archivos y colecciones de diversas entidades y personajes de la vida musical de México.

Al día de hoy, el CENIDIM gestiona 33 acervos, entre los que podemos mencionar, por ejemplo, la Colección Jesús Sánchez Garza, que contiene cientos de partituras de música novohispana, proveniente del Convento de la Santísima Trinidad en Puebla. Se trata de un conjunto de obras religiosas y profanas de los siglos XVI al XIX, así como un cuaderno de música para órgano. Este importante acervo, conformado por 398 obras, constituye un testimonio fehaciente de la práctica musical de aquel tiempo en el ámbito conventual, así como del fenómeno de circulación de repertorio dentro del territorio novohispano y a través de distintas regiones de Iberoamérica. Este valioso acervo, que fue adquirido por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1967, ha sido digitalizado completamente y su catálogo se encuentra en proceso de publicación. (Ver Imagen 1 e Imagen 2)

Por otra parte, el Archivo *Zeballos-Paniagua*, que recoge la música del compositor decimonónico veracruzano Cenobio Paniagua, y de su hijo, y que incluye música de cámara y ópera, y manuales para la enseñanza de la música, entre otros. Este archivo fue rescatado de una situación de deterioro en que se encontraba en Córdoba, Veracruz, y también ha sido digitalizado en su totalidad para preservarlo. La digitalización se realizó, en parte, con la colaboración de la



Imagen 1
Colección Sánchez Garza, parte
de tiple 1º de Misa a 4 con violines
y trompas de José Antonio Alba,
CSG.002.

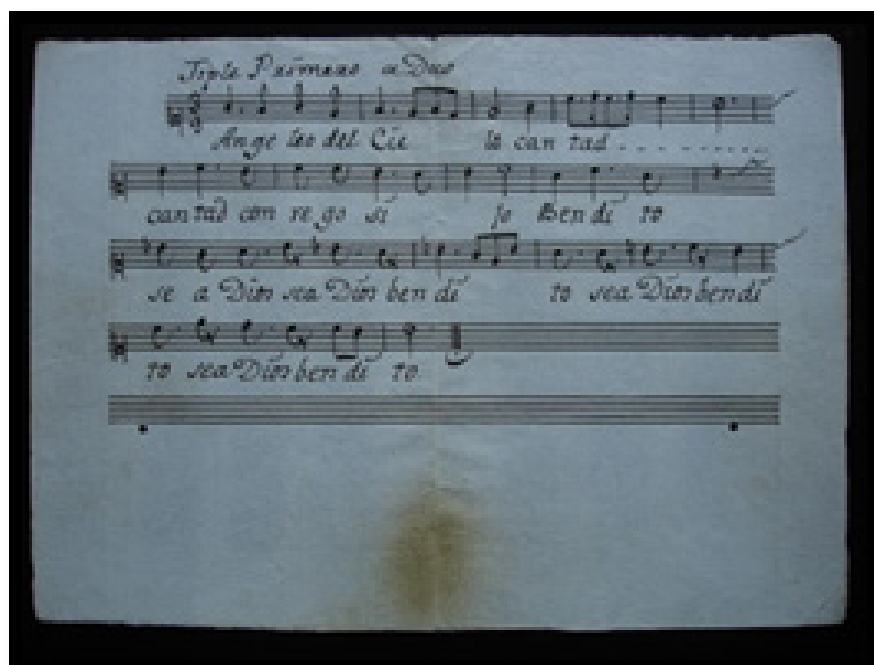


Imagen 2
Colección Sánchez Garza, parte
de tiple de Ángeles del cielo,
anónimo, CSG.013.

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (UAM-C), que nos permitió usar su escáner para ciertas partituras delicadas. (Ver Imagen 3)

Una importante colección, depositada en el CENIDIM, es el Archivo *Gerónimo Baqueiro Fóster*, que incluye una vasta cantidad de libros de teoría, partituras, cartas, programas de mano, recortes de periódico y fotografías, entre otros documentos, que pertenecieron al músico, crítico y musicógrafo campechano, y que dan cuenta de los primeros años del México posrevolucionario. Esta enorme colección ha sido ya catalogada en su totalidad y se encuentra disponible a consulta. (Ver Imagen 4)

El CENIDIM alberga también una parte del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, integrado principalmente por documentos producidos durante las expediciones emprendidas por los investigadores que realizaron las Misiones Culturales en diversas zonas rurales de México, llevadas a cabo en los últimos años de la década de los veinte, y que se prolongaron hasta los años setenta. Estos valiosos documentos, incluyendo diarios de campo, dan cuenta de la actividad arqueológica de la investigación musical en México. Esta colección se encuentra ya inventariada.

Como se mencionó anteriormente, las tareas del CENIDIM se han centrado en generar conocimiento y proteger y promover la diversidad de las expresiones musicales de México. Como muestra de este empeño, recientemente la UNESCO reconoció el trabajo que ha realizado el Centro junto con la Fonoteca Nacional en el rescate y organización de las colecciones *Raúl Hellmer* y *Henrietta Yurchenco*, con la mención *Memorias del Mundo* de la UNESCO, en 2015 y 2016 respectivamente.

José Raúl Hellmer llegó a México en 1946 con una beca de la Sociedad Filosófica Americana. Comenzó su trabajo en la SIM como “Folklorista A”, por invitación del compositor y musicólogo español, nacionalizado mexicano, Baltasar Samper, que se encontraba al frente de la Investigación Folclórica. Su interés por adentrarse en las comunidades e involucrarse con ellas para conocer sus expresiones musicales, lo llevó a conformar una amplia colección de grabaciones. El CENIDIM cuenta con 282 discos de corte directo, grabados entre 1947 y 1952, en los que documentó sones (huastecos y michoacanos), huapangos, corridos, canciones en náhuatl, peteneras, malagueñas, danzas, bailes de fandango, chilenas, arrullos para niños, sinfonías, cuentos, afinaciones para instrumentos, diálogos, música para banda de viento, entre otros. También se encuentran registrados otros géneros, como “el costumbre”, sones de “la santa rosa” y sones “chiquitos”, usados como rezo o en la curación de enfermos. (Ver Imagen 5)

Henrietta Yurchenco fue una investigadora estadounidense, pionera de la grabación etnomusicológica. En 1941 llegó a México, gracias a una invitación de Rufino y Olga Tamayo. El primer contacto de Yurchenco con la vida indígena fue en diciembre de ese mismo año, en Oaxaca. A partir de ahí, realizó varios trabajos de registro de música tradicional, que dan cuenta de la gran diversidad indígena de nuestro país. En 1944, Manuel Gamio la llamó para invitarla a realizar un proyecto entre la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos: grabar música folclórica en México. “A pesar de mi interés en todos los tipos de la música popular, lo que me fascinaba –después de mis viajes exploratorios– era la posibilidad de encontrar música prehispánica, todavía viva y palpitante”⁶. Este proyecto, apoyado por el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, llevó a Yurchenco a

⁶Henrietta Yurchenco. La vuelta al mundo en 80 años. *Memorias*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2003, p. 69.

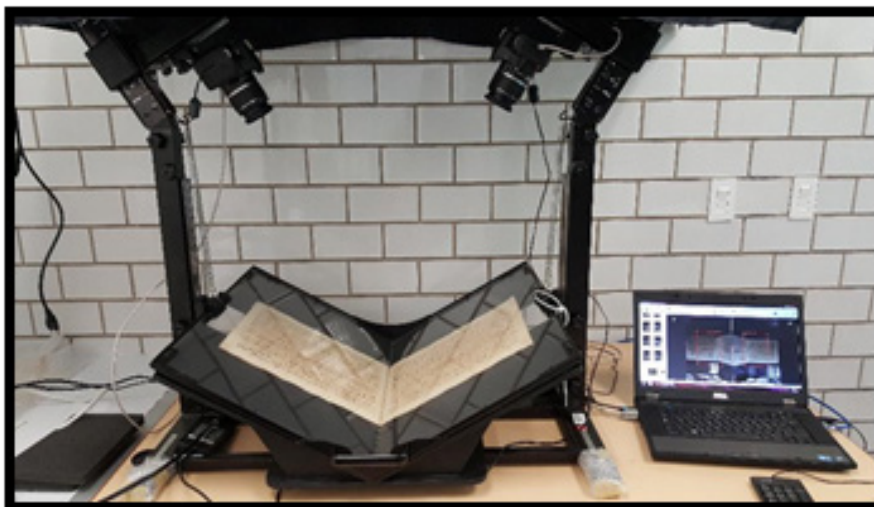


Imagen 3
Escaneo de una partitura de la
Colección Zeballos Paniagua
en la UAM-C.



Imagen 4
Credencial de Gerónimo
Baqueiro Fóster que forma
parte de su Archivo.



Imagen 5
Raúl Hellmer (1913-1971).

territorio cora, donde grabó sones para todas las fiestas del calendario cristiano, sones fúnebres de Semana Santa, tocados en pito de carrizo y tambor, y cantos prehispánicos cantados por chamanes; visitó a los huicholes, donde registró los cantos: leyendas, creencias y costumbres de la tribu, rezos a los dioses y santos cristianos rogándoles curar a los enfermos, así como canciones de mujeres; estuvo con los seris. Grabó 80 canciones sobre aspectos de la vida, canciones de cuna y de amor, sobre la caza y la pesca, cantos a los dioses y a la naturaleza, cantos especiales de la juventud y mujeres. También fue a Guatemala y a Chiapas; grabó a los tarahumaras y a los yaquis. Los tarahumaras cantaban canciones puramente prehispánicas acompañados por sonajas o raspadores, pero para celebrar fiestas cristianas “tenían un sistema musical con raíces europeas: cantaban a dos voces, tocaban violines y guitarras y durante Cuaresma cubrían sus tambores con tela para tener un sonido fúnebre”.⁷ El proyecto patrocinado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, el Instituto Indigenista Interamericano (III) y la Secretaría de Educación Pública dio como resultado, tres juegos de 132 discos con grabaciones. Uno lo conserva la Biblioteca del Congreso, otro el PUIC, UNAM, como representante del III, y el último, el CENIDIM. (Ver Imagen 6)

⁶Henrietta Yurchenco. La vuelta al mundo en 80 años. Memorias. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2003, p. 69.

⁷Ibidem, p. 118.



Imagen 6
Henrietta Yurchenco (1916-2007).

El Centro cuenta además con una amplia y muy importante colección de instrumentos musicales de orígenes y características diversos, que se ha visto enriquecida recientemente por la donación que hizo la viuda del investigador Hiram Dordelly, investigador y etnomusicólogo quien trabajara en el CENIDIM. Estos instrumentos se encuentran preservados cuidadosamente en materiales que los protegen, y esperan la oportunidad de ser exhibidos cuando haya el espacio y presupuesto propicio para hacer un museo. En el ínterin, se han hecho exposiciones parciales y temporales de la colección de instrumentos del Centro en México y en Puebla. (Ver Imagen 7)

Las labores de catalogación y conservación de las 33 colecciones que resguarda el Centro han hecho indispensable la creación de una plataforma informática que permita, por una parte, poner a disposición del público general y especializado,

Imagen 7



Tenabaris en cordón .



Tlalpanhuéhuetl.
Manufacturado para la Sinfonía india de
Carlos Chávez.



Teponaztle.
Manufacturado para la Sinfonía india de
Carlos Chávez.



Sonaja para la Danza de Matachines, Zacatecas.

tanto los resultados de las investigaciones generadas por los especialistas, como el contenido mismo de las distintas colecciones, archivos y fondos. A este fin, hemos emprendido ciertas medidas en materia de conservación y difusión virtual del patrimonio que abordaré más adelante.

El CENIDIM en la era digital

Desde su creación, el CENIDIM se ha dado a la tarea de generar bases de datos, catálogos e inventarios de sus acervos. Sin embargo, es hasta hace pocos años que se ha iniciado un proyecto de estandarización de la información, con vías a la creación de una plataforma electrónica con una única base de datos que albergue todo el universo documental generado por el Centro.

Al echar andar este proyecto, nos percatamos que no existía en el CENIDIM un conjunto de criterios unificados para la realización del quehacer documental. Actualmente, la Coordinación de Documentación del Centro se ha dado a la tarea de dar vida a la Academia de Documentación para desarrollar manuales de procedimientos y bases de datos unificadas que sirvan como plataforma para el trabajo de los investigadores, así como otros productos necesarios como tesauros, índices, catálogos de autoridades o bibliografías especializadas, que funcionen como apoyo, tanto a los proyectos de documentación generados en el Centro, como a usuarios y público en general. Se trata de una visión interdisciplinaria que combina perfiles especializados en bibliotecología, archivística, historia del arte y música. Esta mirada ha permitido la emisión de recomendaciones y el establecimiento de estrategias para empezar a diseñar herramientas de consulta y difusión de los materiales digitales del CENIDIM.⁸

La tendencia en el CENIDIM, es incorporar políticas de acceso abierto (OA) para compartir herramientas documentales y documentos digitalizados para la investigación y la difusión de la música. Este concepto apareció como tal en 2002, con la iniciativa Budapest para el acceso abierto. Se trata de una forma muy efectiva de que los autores tengan una mayor visibilidad, sean más consultados y citados.

La característica principal del OA es el acceso expedito y sin restricciones a material digital, lo cual permite a los usuarios leer y descargar libros, revistas, documentos antiguos, música grabada, etcétera, para usarlos con un propósito legítimo y sin fines de lucro. Actualmente, es posible descargar todos los números de la revista *Heterofonía* desde un enlace en la página web del CENIDIM, que lleva a INBA-digital, que es el repositorio del INBA en la web. Aun cuando no se trata de una publicación electrónica, cada número ha sido cuidadosamente digitalizado para cumplir con estándares de descarga y consulta en línea. Asimismo hemos puesto a disposición de los interesados, todas las publicaciones agotadas del Centro desde sus inicios, a través de esta misma plataforma para consulta y descarga.

Ya que el INBA y el CENIDIM son entidades financiadas por el Estado, resulta prioritario distribuir el conocimiento que genera de una manera amplia y democrática a los ciudadanos, de acuerdo a los puntos del Plan Nacional de Desarrollo. Esto puede lograrse en parte a través, de las plataformas electrónicas de consulta y difusión, así como los repositorios, que son fácilmente consultables lo cual, a su vez, funciona como un incentivo para el aumento de la productividad en la investigación.

⁸ Magaly Cruz de Nicolás. *Organización, conservación, catalogación y digitalización de las colecciones del CENIDIM*. Ponencia presentada en el Encuentro Internacional de Investigación y Documentación de la Música y las Artes Escénicas. Conservatorio de las Rosas. Morelia, Michoacán, 18 de septiembre de 2015.

Este año, después de casi diez años de investigación y conceptualización, se terminó el catálogo del Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster. Se trata de una herramienta que permite la consulta de un archivo de 30 metros lineales, conformado por 4,239 expedientes, con más de 33,500 documentos. El catálogo se concibió como una herramienta descriptiva y analítica que identifica, registra y sistematiza la información del archivo con miras a ofrecer un servicio de consulta y de acceso a la información acorde con las necesidades de los usuarios. La utilización de normas internacionales estandarizadas (*Norma Internacional de Descripción Archivística ISAD(G)*, *Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA) 2ª. Edición y Formato MARC21 [Machine Readable Cataloguing]*), ha facilitado los lazos de cooperación y de intercambio de información entre instituciones afines, y con ello, poder construir en un futuro que esperamos cercano, una red de información musical nacional e internacional.

⁹ http://www.televisioeducativa.gob.mx/quienes_somos

Este catálogo ha servido como punto de partida para el diseño de la plataforma electrónica que albergará la base de datos del CENIDIM. Los productos obtenidos a través del trabajo con el archivo, así como los campos utilizados para la descripción de cada uno de los documentos, permiten entender y recuperar las necesidades de información que dictan los proyectos de investigación musical y que sirven para atender las solicitudes de los usuarios.

Difusión por *streaming* y otras tecnologías del internet

El Centro ha desarrollado nuevos productos educativos y de difusión, aprovechando las nuevas tecnologías. Los días 13 y 14 de octubre de 2015, se llevó a cabo el *Coloquio Julián Carrillo: Homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso*, en las salas Adamo Boari y Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes. Este evento estuvo conformado por 13 ponencias, una mesa redonda, una conferencia magistral y un concierto, en los que especialistas compartieron su conocimiento sobre la vida y obra de este personaje y notables músicos hicieron escuchar la música de este original y poco tocado compositor mexicano. El coloquio fue transmitido vía *streaming* por Televisión Educativa, órgano centralizado que forma parte de la Subsecretaría de Planeación, Evaluación y Coordinación, de la Secretaría de Educación Pública, cuyo objetivo principal es promover la incorporación del uso de recursos audiovisuales y las tecnologías de la información y comunicación para fortalecer la enseñanza y el aprendizaje en el sistema educativo nacional.⁹ Para el CENIDIM fue la primera experiencia de esta naturaleza y una grata sorpresa constatar la recepción de nuestro evento a través del internet en decenas de países en todo el mundo.

Otro de los esfuerzos educativos del CENIDIM ha sido el Diplomado en Investigación Musical que se llevó a cabo del 3 de junio al 20 de agosto del 2016, con el objetivo de desarrollar conocimientos y habilidades teórico-metodológicas a un nivel introductorio para generar investigaciones formales para personas que no se dedican profesionalmente a la investigación musical pero que deseaban desarrollar dichas habilidades. Los estudiantes desarrollaron un protocolo de investigación en alguno de los tópicos abordados en el diplomado: introducción a la investigación en música, análisis y teoría musical como herramienta para la investigación, búsqueda de información en archivos, bibliotecas y recursos electrónicos, historiografía de la música, métodos y técnicas de investigación, y pautas para la elaboración de proyectos académicos. El Diplomado tuvo excelente aceptación por lo que se repetirá en 2017 y se le agregará la posibilidad de cursarlo en línea.

¹⁰ <http://www.cenart.gob.mx/red-de-las-artes-canal-23/>

¹¹ Ídem.

https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKToksdtuAnNkS8_jCZJUbfYwSUgtxFz
o <http://bit.ly/invmusical>

Este diplomado fue transmitido por Canal 23 en vivo, a través del canal Youtube.com del Centro Nacional de las Artes (CENART). Canal 23 forma parte de la Plataforma Digital para la Educación Artística y Divulgación de las Artes, con la que cuenta la Dirección de Educación a Distancia, del CENART. Esta plataforma surgió “como una propuesta para articular y generar sinergia entre los procesos de desarrollo de públicos y la atención a las necesidades de la educación artística en sus distintos niveles”.¹⁰ El CENART cuenta, además de Canal 23, con cuatro herramientas más:

- Video en vivo - Transmisión en tiempo real por Internet de la oferta académica y artística del Cenart. Permite ampliar el servicio educativo y la formación de públicos.
- iTunes University - Mediante el aprovechamiento del servicio gratuito como repositorio de contenidos que Apple brinda a las instituciones educativas y culturales.
- Acervos - Con la participación de los artistas como emisores y la recuperación de acervos para la investigación y la educación, se conforma un acervo digital de materiales audiovisuales especializado en educación artística y divulgación de las artes.
- Educación en Línea - Se atienden las necesidades de especialización y actualización de artistas profesionales, docentes y alumnos en formación dentro de las artes, así como docentes de educación básica, gestores y promotores culturales, mediante la creación de ambientes virtuales para el diseño y desarrollo de la oferta académica con la participación de cuerpos académicos nacionales e internacionales.¹¹

Publicaciones digitales

En consonancia con el Plan Nacional de Desarrollo del país, en los últimos años se han favorecido las publicaciones electrónicas y se han reducido al mínimo aquellas en papel. El Centro presentó su primera publicación electrónica el 1 de septiembre de 2016, intitulada *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*. Se trata de una antología digital interactiva, con 422 páginas, que reúne los textos de los ponentes asistentes al Coloquio interno que el Centro celebró el mes de julio de 2015 y que ya se encuentra para descarga gratuita en la página del Centro.

El CENIDIM se ha sumado a la actual ola de difusión y la información *online* para lo cual ha desarrollado contenidos dirigidos a los nuevos públicos a través de herramientas *Social Media*. El Centro cuenta en la actualidad con una actividad diaria a través de las redes sociales *Facebook* y *Twitter*. En esas redes se han creado campañas para promover las actividades del Centro. En esa misma tónica, el CENIDIM tiene además un canal de *Youtube*. En él se pueden encontrar conferencias, cápsulas, entrevistas, coloquios y piezas musicales.

En la página Web del Centro se pueden consultar el catálogo de publicaciones, la galería de imágenes originales que corresponden a los archivos resguardados por el CENIDIM, un resumen curricular de los colaboradores y personal académico, los proyectos actualizados de las Coordinaciones de Investigación y Documentación, la agenda de eventos, las actividades académicas, enlaces con otras plataformas, como el repositorio INBA-digital donde se encuentra la mayor parte de nuestras publicaciones agotadas y donde pueden también descargarse todas las grabaciones del centro. Este es un recurso que utilizamos y que en el futuro se verá complementado por la plataforma digital que proyectamos.

¹² Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario. <http://dle.rae.es/?id=W3mzJyE>

El CENIDIM y los repositorios de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes

La Real Academia Española define un repositorio como el lugar donde se guarda algo.¹² Un repositorio electrónico es un sitio que nos permite almacenar material simbólico, para preservarlo y, posteriormente, compartirlo. Es una manera óptima en el mundo contemporáneo de centralizar el patrimonio documental y el conocimiento generado a partir de él y facilitar su acceso remoto desde cualquier lugar de México o el mundo. En distintos momentos se han realizado esfuerzos por digitalizar, documentar y compartir con el gran público, las colecciones y acervos de las distintas instancias de cultura del país.

En este sentido, el Instituto Nacional de Bellas Artes, ha emprendido dos proyectos de los que se derivan las siguientes herramientas: INBA-digital <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/>, un repositorio almacenado en la plataforma Dspace, de acceso abierto, en el que es posible archivar, preservar y difundir su producción académica y *ALBALÁ NET*.

El Sistema Albalá Net es una herramienta desarrollada para la gestión archivística del Instituto, con una base de datos centralizada, administrada por la Unidad de Gestión Documental, del INBA. Se trata de un sistema multiusuario que permite registrar y almacenar los documentos administrativos del archivo de trámite, una memoria de sus actividades y eventos, y destinar una sección a la difusión de los acervos históricos.

(<http://www.gestiondearchivos.inba.gob.mx/albnet/net.html>)

Como puede verse, en ambos sistemas hay un número pequeño de metadatos. Los repositorios nos brindan la facilidad de describir de una manera sencilla lo que estamos compartiendo. Sin embargo, hace falta un esfuerzo colegiado para llevar a cabo un proyecto institucional que unifique los criterios y proporcione una plataforma con lineamientos claros, que permita difundir la información y el conocimiento generado a partir de los acervos, que, por disposición oficial, deben estar al alcance del público más amplio.

Colecciones digitalizadas

El CENIDIM cuenta con sistemas de descripción detallados de sus colecciones documentales, cuyos instrumentos de consulta van desde lo más básico—listados o inventarios con información elemental—hasta descripciones documentales más

complejas. Los documentalistas usan etiquetas estandarizadas en formato MARC (llenados en Excel), para generar catálogos en los que es posible recuperar la mayor cantidad de datos relacionados con un documento.

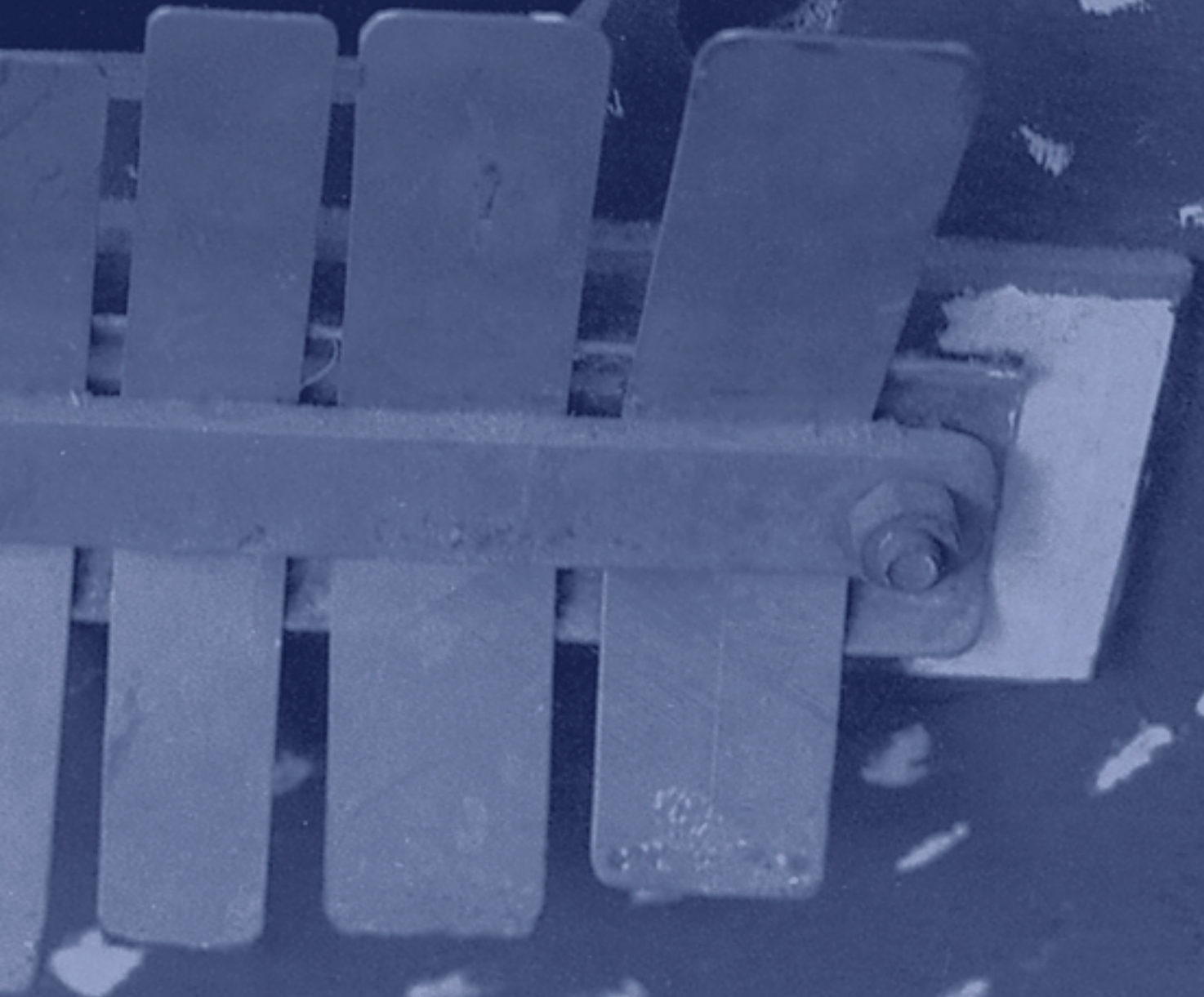
A modo de conclusión

El objetivo de la nueva plataforma digital que se elabora en el CENIDIM, es contar con una base de datos que sirva para documentar los materiales históricos y de toda índole que albergan sus acervos, en un formato normalizado, estandarizado, que cumpla con normas internacionales de documentación. La intención es que esta base de datos permita a los usuarios una fácil localización de la información, así como una descripción estructurada y detallada de los materiales.

El reto es sentar bases y recursos sólidos para lograr un proyecto a corto, mediano y largo plazo, en el que esta plataforma digital, sus repositorios y bases de datos aseguren su permanencia y continuidad, así como la conservación y difusión de los acervos documentales del CENIDIM, que son patrimonio de la nación. Preservar el patrimonio documental del Centro en su diversidad: instrumentos musicales, partituras, cartas, fotografías, periódicos, revistas, libros, diarios de campo, documentos oficiales, etcétera, supone una labor sustancial que se ve limitada por restricciones presupuestales, de espacio, de acondicionamiento de los espacios, de aspectos legales, entre otras. Es un desafío constante que requiere imaginación, perseverancia, búsqueda de apoyos y, sobre todo, la conciencia del compromiso que adquirimos con las generaciones venideras para que puedan acceder a los documentos que sustenten esa historia de nuestro pasado musical, en buena medida aún por escribirse.



PARA GUAY



Para qué tractores sin violines

El joven que durante el día interpreta a Mozart por la noche no romperá vidrieras.

Luis Szarán

Durante la década de 1980, en el Paraguay se construía la ruta trans Chaco, con el objetivo de cruzar todo ese inmenso territorio para llegar hasta Bolivia y lograr nuevos espacios de contacto para un país sin costas al mar. Los ingenieros y obreros que trabajaban en la obra, con frecuencia tenían problemas de relacionamiento con algunas de las comunidades de indígenas que pueblan la zona, la mayoría de ellas preocupadas por la invasión de su territorio. Después de algunos años se concluyó una parte de la obra y la empresa constructora decidió realizar una donación a la comunidad más cercana al campamento, viendo que los aborígenes “carecían de todo”. Llamaron al cacique para realizar el generoso ofrecimiento y este contesta “voy a consultar con mi gente”. Al regresar le preguntan sobre el destino que quisieran dar al dinero y el cacique responde “queremos invertir en instrumentos musicales”. “Pero cómo, si ni siquiera tienen escuela ni un hospital en la zona” dijeron; a lo que nuevamente éste respondió “nosotros somos la escuela de nuestros hijos y no necesitamos hospitales porque llevamos una vida sana, sin embargo queremos instrumentos musicales porque nosotros todas las noches nos reunimos a cantar y hacer música juntos. La música nos ilumina para encontrar la solución a todos los problemas que se van apareciendo”.

Esta pequeña historia nos ha inspirado, hace catorce años, para buscar la manera de aplicar el inmenso potencial de la música como herramienta de cambio de la mentalidad y la forma de vida de miles de niños y jóvenes que viven en la desesperanza.

La maravillosa población juvenil del Paraguay representa una fuerte mayoría en términos de estructura poblacional, similar al de muchos países de Latinoamérica y de igual manera son víctimas del daño moral, de la herencia de las feroces dictaduras de los años 70 y los gobiernos corruptos que las sucedieron, que han corroído, con el pasar de las décadas, los fundamentos más profundos de múltiples generaciones de ciudadanos.

En 1989 al caer el régimen de Alfredo Stroessner que gobernó el país por más de tres décadas, la corrupción generalizada, el epicentro de todos los problemas actuales, ha efectuado el mayor daño al sistema de vida, aspecto que no se ha logrado superar en estos últimos veinticinco años. Una encuesta realizada durante los primeros años de la incipiente democracia, revelaba que entre las expectativas y sueños de los jóvenes figuraba en primer lugar, para el 92% de la población juvenil, el “hacerse rico sin que importara el medio” y en el 8% restante no aparecían filósofos, artistas, científicos, religiosos o soñadores.

De la misma forma que otras organizaciones de la sociedad civil, desde el ámbito de la educación no formal, la educación a través del arte, nos lanzamos a la tarea de buscar sanar las profundas heridas de la población infantil y juvenil, en nuestro caso buscando “iluminar” el camino de esa enorme masa juvenil, emplean-

do la práctica de la música como herramienta fundamental para el cambio social, buscando potenciar la autoestima, reafirmando la identidad cultural y fomentando la creatividad, el espíritu emprendedor, el trabajo en equipo y las actitudes democráticas.

Embarcados en ese gran desafío, mediante un primer impulso y acompañamiento de la Fundación AVINA, nos sumergimos en una nueva dimensión que por entonces tomaba cuerpo bajo el concepto de “desarrollo sostenible”: *“satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las del futuro para atender sus propias necesidades”*.

Para los participantes de esta nueva experiencia, incluidas las numerosas ONGs, de programas de medio ambiente y desarrollo económico, pudimos comprobar las variables de interpretación del concepto original de esta terminología de moda para muchos, pero para la gran mayoría, absolutamente desconocida. La comprensión de esta expresión en su real dimensión se limita a un porcentaje reducido de individuos, por lo general ligados a organizaciones no gubernamentales, artistas, ambientalistas e intelectuales aislados y que el ciudadano común, el que está en condiciones de pensar, cree que el desarrollo sostenible es algo solamente relacionado a cuestiones medioambientales, del uso inteligente de la tierra y de nuestros desperdicios.

La orquesta escuela de vida

Todas las madrugadas, Jorge, un joven de una compañía de la pequeña localidad de Mbuyapey (a 187 kilómetros de Asunción, de los cuales 45 de tierra) se levanta para ordeñar las vacas del establecimiento que es atendido por su padre. A partir de las cinco de la mañana debe preparar el desayuno y el almuerzo del día, luego ensilla su caballo, a un lado ubica el tarro de leche y al otro su violoncello. Casa por casa va entregando la leche, hasta que al finalizar llega a la Escuela de Música del pueblo; Jorge se toma un baño, viste el uniforme de la escuela y comienza a estudiar las suites para cello de Bach. Más tarde le tocará participar del ensayo de la orquesta y de giras de conciertos por otros pueblos. Increíblemente Mbuyapey apenas cuenta con dos líneas de teléfono a magneto pero sin embargo allí existen tres orquestas de cámara. Parecería la historia romántica de un pueblo idealizado, como “la tierra sin mal” que soñaron los jesuitas, pero una serie de hechos que giran alrededor de este personaje, desde el estar aseado para las clases, su participación disciplinada como parte de un grupo orquestal y la posibilidad de ser miembro de un colectivo sujeto a normas de conducta, convivencia y actividad programada, han contribuido a mejorar, más allá de su aprendizaje musical, a los otros aspectos de su vida y a su vez transmitirlos a su entorno familiar, desde una mayor responsabilidad en la manipulación de la leche, de su relación con los clientes, su planificación financiera y sobre todo a una comprensión sobre su posición en el esquema social y su incursión como miembro activo de su comunidad.

Los esfuerzos realizados hasta ahora para apuntar al desarrollo sostenible, que son extraordinarios y de resultados admirables, a pesar del avance trágico y veloz en sentido contrario, deberían ir acompañados, de programas promocionales de sensibilización social a todos los niveles, pero incluyendo además, en forma paralela, a lo que llamamos “sostenibilidad social”. Propuesta que apunta al equilibrio del núcleo familiar, de la organización barrial, de participación

democrática e integración regional-mundial. Durante mucho tiempo, referirse a la importancia de fortalecer la estructura familiar, parecía un discurso reservado a las congregaciones religiosas, sin embargo se trata de un elemento base, fundamental para el equilibrio futuro de la humanidad. El mundo actual nos presenta un panorama social-familiar tan crítico, como el que observamos en el campo de la energía, el calentamiento de la tierra y el agotamiento del agua potable. Familias destrozadas en su seno –con signos trágicos de desintereses y rebeldías– es la realidad paralela, por ello florecen como hongos comunidades y grupos sociales caracterizados por su espíritu autodestructivo. El florecimiento de la cultura del *me ne frega niente* (me importa un bledo) es un estado creciente y tan fuerte en nuestros países de Latinoamérica, a cuyo fortalecimiento contribuyen los altos índices de corrupción y la mentira. La rebeldía interna del ciudadano se resuelve arrojando desperdicios en las calles y arroyos, explotando de una manera irracional cuanto le rodea y violando la mayor cantidad de normas de convivencia posibles.

Hemos encontrado como uno de los medios más efectivos para potenciar la autoestima del ser humano en la “educación por el arte”, un sistema aplicado, hace tres siglos en el continente por los misioneros en el tiempo de las reducciones jesuíticas en América del Sur. Las crónicas de la época nos hablan de ello con ejemplos sorprendentes y como anticipo visionario de lo que contempla hoy la moderna pedagogía. Ejemplos concretos existen en varios países, algunos ya como parte de políticas públicas. A pocos se les ocurriría pensar que el programa de orquestas juveniles de Venezuela contribuye a reducir fuertemente el embarazo juvenil en las adolescentes. De igual manera durante los años de la campaña de la teoría desarrollista que se impulsaba décadas atrás en toda América, una solitaria voz, la del Presidente de Costa Rica, a mediados de los 70, se planteaba “para qué tractores sin violines” acompañando a través de un fortalecimiento cultural la búsqueda desesperada del bienestar económico.

Si llegamos a ser ricos y no tenemos cultura, no sabremos disfrutar de nuestra riqueza, si no tenemos éxito en el proyecto de riqueza, pero si tenemos cultura, sabremos vivir con dignidad nuestra pobreza.

Este proyecto de desarrollo musical, que se llevó a cabo como un programa de gobierno, con resultados extraordinarios, así como otros que surgieron posteriormente, nos inspiraron para replicar aquella antigua utopía de buscar “la tierra sin mal”. Pero ya no solamente para buscar la formación de buenos músicos y genios artistas, sino que a través de la música, encontramos el perfil de un nuevo ciudadano, honesto, creativo, idealista, participativo, respetuoso y con vocación de servicio.

Jorge Guzmán, ahora toca mejor el violoncello y es un virtuoso admirado en el suyo y otros pueblos, pero también tiene conciencia sobre la calidad que debe tener la leche que distribuye, pensando en los niños que se alimentan de ella, a la vez incentiva a estos para que no abandonen la escuela –uno de los dramas del Paraguay– que tengan la esperanza, se capaciten y trabajen para un futuro mejor y más digno. Al igual que sus compañeros de Mbuyapey, es hoy un activo dinamizador de su comunidad.

El “progreso de un pueblo” no se mide por los niveles del PIB, por la cantidad de camas en los hospitales ni por la cantidad de semáforos en las calles. El “progreso de un pueblo” se mide por el nivel de felicidad de su gente.

Los extraordinarios resultados de cambio en la vida de estos niños y jóvenes, habiendo logrado en muchos casos remplazar el temido puñal de las calles por guitarras o violines, nos inspiró en los siguientes años para trasladar la experiencia al sector adulto, es decir, planteándonos en cómo convertir a esos padres de familia del sector campesino y marginal, que se consideran a sí mismos como “pobres e ignorantes”, en personas emprendedoras, por lo que decidimos lanzarnos a la tarea de crear en cada núcleo una “Sociedad Filarmónica” conformada por los propios padres de los participantes del programa, así como de adultos simpatizantes del proyecto. En poco más de un año se ha vuelto lenguaje común en ellos el hablar de: plan de negocios, marketing, campaña de recaudación de fondos, viajes de intercambio, redes, capitalización de experiencias de unos con otros, es decir: actitud emprendedora en su más alta expresión. En su totalidad ese grupo, que comenzó con 18 pueblos con 1700 participantes, fue creciendo de una manera vertiginosa llegando a esta altura del programa a integrar a más de 12.000 familias en 165 pueblos y generando el propio beneficiario el 88% del presupuesto del programa general y quedando solamente el 12% a cargo de la organización central y de los donantes o auspiciantes.

La alegría de la música, la eliminación del espíritu competitivo y el establecimiento de vínculos de confianza entre ricos y pobres, jóvenes y adultos, indígenas y blancos, generaba este milagro de la comunión humana. Sin sermones ni discursos, acerca de normas de convivencia, protección del ambiente o del propio cuidado personal o social, la orquesta, esa escuela de vida, impulsaba por su propio peso el ejercicio de crear valores humanos y espíritus afanosos de perfección y rebeldes a la mediocridad.

La cuestión de fondo que se plantea a la necesidad del cuidado del futuro de la humanidad, de su salud espiritual y a las transacciones ganar-ganar, sería cómo encontrar la fórmula mágica, cómo activar el disparador, el click que vuelva a poner de moda la inteligencia, el querer a uno mismo y a los demás.

www.sonidosdelatierra.org.py
www.luisszaran.org





PE RU

Lecturas críticas para momentos “históricos”. Breves aportes para pensar nuevas dinámicas académicas en la construcción de una musicología peruana posible

Pablo Alberto Molina

El presente artículo deriva de la ponencia presentada en el *II Coloquio de Investigación Musical IBERMÚSICAS 2016*, llevado a cabo en la ciudad de La Habana, y que originalmente llevo por título *Entre el patrimonio inmaterial y las industrias culturales. Brechas en el entendimiento de las prácticas musicales para la gestión cultural desde el sector público en el Perú*. En dicha ponencia se buscó exponer algunas de las medidas que ha venido tomando el Estado peruano en relación a la investigación musical, comparando sus aproximaciones desde dos ejes centrales: patrimonio cultural inmaterial e industrias culturales.

Para ello apelé a mi experiencia como servidor público al interior de la *Dirección de Patrimonio Inmaterial* del Ministerio de Cultura, mi participación en reuniones internas de trabajo para la elaboración de un *Plan Música* en 2016 junto a miembros de la *Dirección de Artes* y la *Dirección de la Fonografía, el Audiovisual y los Nuevos Medios*, así como la experiencia de haber formado parte del jurado calificador en las postulaciones de 2016 a los programas de financiamiento de IBERMÚSICAS para la movilidad de músicos, apoyo a la movilidad para festivales, residencias artísticas y composición de canción popular.

En primer lugar, se buscó evidenciar que la labor de la *Dirección de Patrimonio Inmaterial* da continuidad a lo iniciado por diferentes áreas del Ministerio de Educación desde mediados del siglo XX, tales como la *Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural* y su *Sección de Folklore, Bellas Artes y Despacho* durante la década de los 40.¹ Del mismo modo, el *Museo de la Cultura Peruana* a través del Instituto de Estudios Etnológicos,² así como la *Casa de la Cultura del Perú*³, entre los años 50 y 60. Y por último, la *Oficina de Música y Danzas del Instituto Nacional de Cultura* desde los 70.⁴ Estas direcciones condujeron importantes proyectos tales como la *Encuesta Nacional de Folklore* (1946), *Registro para la Inscripción de Conjuntos y Ejecutantes de Música Vernacular* (1946),⁵ *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú* (1978), entre otros.

Siguiendo con esta senda, la *Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura* ha publicado 7 colecciones de música tradicional y 3 de relatos orales. Ha producido más de 30 documentales sobre expresiones culturales que incluyen artesanías, ceremonias rituales ligadas al ciclo de vida y el calendario agrícola, prácticas musicales y dancísticas, y festividades populares. A esto se suman cerca de 40 retratos audiovisuales de maestros y maestras artesanas, además de 15 publicaciones etnográficas y etnohistóricas sobre artesanías, géneros musicales, gastronomía y prácticas rituales. Estos materiales son accesibles a través del *Mapa Audiovisual del Patrimonio Cultural Inmaterial Peruano*, plataforma virtual diseñada y lanzada a fines de 2015.⁶ Asimismo, se hizo una demostración de la referida plataforma.

¹ Creada en 1941 a través de la Ley N° 9359 – Ley Orgánica de Educación Pública, accesible a través del siguiente link: <http://peru.justia.com/federales/leyes/9359-apr-1-1941/gdoc/>

² Yllia, María Eugenia: “El Museo Nacional de la Cultura Peruana y la legitimación del arte popular tradicional”, *Revista del Museo Nacional*, Tomo 51: 241-266, Lima, 2016.

³ Creada en 1962 a través del Decreto Supremo N° 48 y refrendado mediante el Decreto Ley N° 14479 de ese mismo año: <http://peru.justia.com/federales/decretos-leyes/14479-jun-10-1963/gdoc/>

⁴ Creado en 1971 mediante Decreto Ley N° 18799 – Ley Orgánica del Sector Educación, accesible a través del link: <http://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/18799-mar-9-1971.pdf>

⁵ Este registro dio inicio en 1946 y mantuvo relativa vigencia hasta la década de los 70, pasando de una oficina a otra y quedando a cargo de diferentes especialistas. Fue a través de esta acción de registro que se cuenta hoy en día con grabaciones de audiciones aplicadas a diferentes conjuntos, y que reflejan una gran diversidad de estilos musicales.

⁶ Ver. <http://mapavisual.cultura.pe/>

En segundo lugar, se buscó llamar la atención sobre cómo la falta de investigaciones propias desde el área de industrias culturales, creada junto al Ministerio de Cultura en 2010, invisibiliza un amplio rango de dinámicas de producción, distribución y consumo musical en el país. Esto lleva a la reproducción de dicotomías sobre lo musicalmente tradicional y moderno en función de las cuáles se segmenta la atención de determinados tipos de prácticas musicales. A consecuencia de lo anterior, se implementan acciones y discursos ensayados en otros contextos sin adaptarlos a una realidad compleja como la local, dejando como tarea pendiente la aproximación a una mayor variedad de sectores musicales. Para evidenciar estas cercanías y distancias se compararon a los ganadores de las convocatorias IBERMÚSICAS para la movilidad de músicos en Perú, Argentina y México entre los años 2013 y 2016.⁷

Estos datos mostraron diferencias en los géneros musicales respaldados. México y Argentina comienzan apoyando principalmente a intérpretes de músicas académicas o clásicas, para luego ir incorporando intérpretes de músicas tradicionales o de raíz folklórica, fusión, rock, pop, y música experimental manteniendo cierto balance entre unos y otros. Perú, al contrario, no ha beneficiado en ninguna de las convocatorias realizadas a intérpretes de música clásica o académica, pese a la existencia del Conservatorio Nacional de Música. En cambio, se ha decantado principalmente hacia grupos con propuestas de fusión que comparten los mismos circuitos musicales y radican casi todos en la capital del país. Este nivel de concentración levanta muchas interrogantes sobre una convocatoria que debería tener alcance nacional, y refleja al mismo tiempo la urgencia de hacer investigación desde al área de industrias culturales dentro del Ministerio de Cultura.

A través de estas observaciones, se buscó resaltar la necesidad de trascender la segmentación de lo musical entre *patrimonio cultural inmaterial e industrias culturales*. Asumir, por un lado, que lo que entendemos como tradicional también articula dinámicas de producción, distribución y consumo. Y evitar, por otro lado, caer en el esencialismo de entronizar nuevas categorías como la de lo *híbrido*, confundiéndola con la vida social en sí misma (Bigenho, 2002: 23) y generando una falsa percepción de homogeneidad dentro de un complejo panorama de prácticas musicales. En ese sentido, el Ministerio de Cultura de Perú tiene frente a sí un vasto campo por explorar a través de la investigación, entendiendo esta actividad como generadora de data relevante para el ámbito de las políticas públicas antes que sólo por la obtención de prestigio académico.

Sin embargo, a partir de este punto quiero concentrarme en aportar un panorama introductorio sobre la investigación musical en Perú que resulte de utilidad para el lector oportuno, seguida de una revisión crítica de algunos de los factores que han jugado en contra de la consolidación de este campo. Esto último con el fin de generar lo que considero es una necesaria autocrítica dentro del medio local, informando a la vez sobre algunos de los más recientes y ambiciosos proyectos de investigación y eventos académicos que han tenido lugar en los últimos años.

Algunos rumbos y vaivenes de la investigación musical en el Perú

En el Perú, las primeras investigaciones sistemáticas alrededor de la música fueron campo compartido de la antropología indigenista de inicios del siglo XX (Ro-

⁷ Al momento de la publicación de este artículo, los ganadores de las convocatorias correspondientes a 2016 y 2017 ya serán públicas. No obstante, no han sido tomadas en cuenta debido a que dicha información no era aún pública cuando se expuso esta ponencia en el II Coloquio de Investigación Musical IBERMÚSICAS.

mero, 2012), así como de una musicología más formal y estructuralista (Mendívil, 2012). En el caso de la antropología, este campo asumió la forma de estudios sobre folklore, los que se constituyeron en un eje temático principal durante las primeras décadas de la recién formada disciplina (Degregori, 2008: 35). Muchos de estos estudios se realizaron principalmente en contextos andinos de carácter ritual y rural (Romero, 2002), apelando a categorías como *folklórico* y *tradicional* que se hicieron de uso común en el lenguaje académico (Morote, 1950).

Si bien no fueron los únicos en contribuir a nuestro actual conocimiento sobre un amplio espectro de prácticas musicales en el área andina, consideramos importante nombrar algunas figuras como Josafat Roel Pineda (1959), Sergio Quijada Jara (1957), Alejandro Vivanco Guerra (1973) y José María Arguedas. Posteriormente, a partir de los años 70 y 80, la investigación musical en el Perú comenzaría a trascender el ámbito del folklorismo académico, si bien este campo ganó continuidad a través de congresos de folklore impulsados por intelectuales con agendas locales y regionales de reivindicación étnica (Roel, 2000: 91).

La apertura en 1975 del *Taller de Investigación Musical en la Escuela Nacional de Música*⁸, y su funcionamiento hasta 1979, significó la creación de un primer espacio dedicado a la formación de un grupo interdisciplinario de investigadores en el campo de la musicología (López, 2016). Su dirección estuvo a cargo del compositor y musicólogo chileno Fernando García junto a Josafat Roel Pineda y César Bolaños como docentes, quienes desarrollaron en paralelo el importante proyecto del *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú* que sería publicado en 1978 por el *Instituto Nacional de Cultura*. Entre los participantes del taller estuvieron figuras que se volverían importantes referentes en la musicología peruana tales como Chalena Vásquez, Rosa Alarco, Aurelio Tello y Raúl R. Romero.

Rosa Alarco (1981) y Chalena Vásquez (1982) ganarían en 1979 la primera edición del Premio de Musicología *Casa de las Américas*. Desde entonces, el premio sólo ha sido dado nuevamente a investigadores peruanos en otras dos oportunidades. En 1982 al compositor y musicólogo puneño Américo Valencia Chacón, por su importante trabajo sobre el siku altiplánico (1988). Y en 1999 a Aurelio Tello, quien se estableció en México en los 80 como investigador del *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"*. Por su parte, Raúl R. Romero llegaría a dirigir el *Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, creado en 1985 bajo el nombre de *Archivo de Música Tradicional Andina*.

No obstante, la investigación de las prácticas y fenómenos musicales no se limitó al espacio del taller, como puede verse en variedad de trabajos desde las ciencias sociales que se aproximaron, por ejemplo, al análisis comparativo de letras y los aspectos estéticos involucrados en la creación musical campesina o indígena (Degregori, Golte & Oetling, 1979; Montoya, 1987), así como a las historias de vida como ejes para la exploración de tradiciones musicales (Vásquez & Vergara, 1989). Asimismo, se comenzaron a desarrollar estudios enfocados en el reposicionamiento y las transformaciones de prácticas musicales en nuevos escenarios urbanos (Llorens, 1983; Turino, 1983, 1988).

La investigación realizada por Thomas Turino entre grupos migrantes de sikuri continuaría con esta senda, cimentando un giro hacia una lectura de la autenti-

⁸En 1972 el *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas* del general Juan Velasco Alvarado dispuso, mediante Decreto Ley N° 19268, la absorción del *Conservatorio Nacional de Música* y otras escuelas de arte dentro del recién creado *Instituto Nacional de Cultura*, cambiando al mismo tiempo su nombre oficial por el de *Escuela Nacional de Música*. Entre 1973 y 1976 fue dirigida por Enrique Iturriaga. De 1976 a 1979 el cargo fue asumido por el propio Celso Garrido-Lecca.

ciudad en las prácticas musicales a partir de la experiencia de los sujetos (1993) y anticipando la diversificación de espacios, temas y tipos de prácticas musicales que serían abordadas. Entre algunos ejemplos de esto podemos citar el interés en los procesos de construcción de identidades alrededor de varios tipos de ensambles instrumentales y sus transformaciones, como las bandas de música en el sur de Ancash (Robles, 2000), las orquestas típicas del Valle del Mantaro (Romero, 2004), o las bandas del Bajo Piura en el norte (Yep, 2015). Del mismo modo, el rescate de tradiciones musicales desde movimientos culturales de reivindicación étnica (Romero, 1994; Feldman, 2009).

El estudio de los procesos de transformación social y sonora de géneros o vertientes de música popular peruana también ha generado una extensa producción académica en la forma de artículos, tesis y publicaciones. Así, destacan trabajos en torno al *huayno ayacuchano* (Mendivil, 2004; Tucker, 2013), el *huayno con arpa* (Ferrier, 2010), la *música altiplánica* (Ponce, 2008), el vals (Llorens & Chocano, 2009; Borras, 2012) y la *marinera limeña* (Chocano, 2013). Por otro lado, estudios sobre las dinámicas de organización y construcción de significados dentro de espacios y circuitos de *música fusión* (Rozas, 2007; Montero, 2016), *rock subterráneo* (Riveros, 2009; Greene, 2017), la *música andina contemporánea* y sus protagonistas (Alfaro, 2009; Butterworth, 2014), la *música criolla* (Rohner, 2013a, 2016), el sentido de lo *tradicional* en circuitos urbanos (Molina, 2016) o la *música tropical andina* en espacios regionales (Cárdenas, 2014).

Este recuento, breve e inevitablemente incompleto, ha buscado presentar de forma muy general algunos de los rumbos y vaivenes que ha seguido la investigación musical en el Perú⁹, y de los que también forma parte la participación sostenida en las dos primeras ediciones del *Coloquio Iberoamericano de Investigación Musical IBERMÚSICAS*. Lo último es una señal alentadora de articulación y apertura, así como de renovación generacional al permitir que voces jóvenes den sus propias lecturas y perspectivas sobre el desarrollo de este campo en sus propios países. Así, la ponencia peruana presentada en la primera edición llevada a cabo en Ciudad de México describió con optimismo un *momento histórico* para la investigación musical en Perú, destacando el hecho de que nuevas generaciones estén dando forma a modelos de investigación aplicada que conjugan lo académico con la gestión cultural y la gestión pública (Riveros, 2016). No obstante, nos parece fundamental balancear este optimismo con una lectura personal crítica acerca de las academias locales, sus actuales dinámicas, y la necesidad de trascender errores previos.

Lecturas críticas sobre la investigación musical en el Perú contemporáneo

La investigación musical en Perú ha estado y sigue estando marcada por al menos cuatro factores adversos. En primer lugar, la ausencia de espacios o programas sostenibles de formación dentro del campo de la investigación musical, o la aparición reciente de algunos pero que aún se encuentran en etapas muy tempranas de posicionamiento y consolidación. En segundo lugar, la fragilidad de los marcos institucionales de apoyo para el desarrollo de proyectos de investigación o registro de gran envergadura, demasiado susceptibles a vaivenes tanto políticos como presupuestales. En tercer lugar, el muy limitado nivel de intercambio académico tanto al interior del país como hacia afuera, lo que ha llevado al Perú a una situación de fragmentación y aislamiento casi voluntario. Y por último, una dinámica lenta de producción académica marcada por la ausencia de revistas especializadas,

⁹ Para un recuento más detallado y comprensivo del desarrollo de la investigación musical en el país recomendamos hacer una lectura detenida de los balances de Raúl R. Romero (1986, 1988, 2012), Pedro Roel Mendizábal (2008), César Bolaños (2007 [1985]) y Fred Rohner (2013b).

desincentivando el debate y dando pie a la constante emergencia de personalismos académicos.

Estos factores generan un círculo vicioso con un doble impacto negativo sobre la investigación musical en el país. Por un lado, se profundiza una percepción subordinante de la música como un campo de investigación *interesante* pero no *importante*, no visto como tema principal de debate al interior de la academia o la esfera pública. Por otro lado, se genera un manto de fascinación y misterio en torno a disciplinas como la musicología o la etnomusicología que incentiva la falta de rigurosidad metodológica, reforzando esquemas de distinción y complicando el diálogo entre los propios investigadores. Esto ha contribuido a la configuración de una tradición académica que, a excepción de algunas cuantas figuras, se ha concentrado en la acumulación de prestigio y capital simbólico desde sus espacios internos de debate sin entrar a negociar la construcción de políticas o marcos que respalden su actividad.

¹⁰ Ver. <http://ide.pucp.edu.pe/>

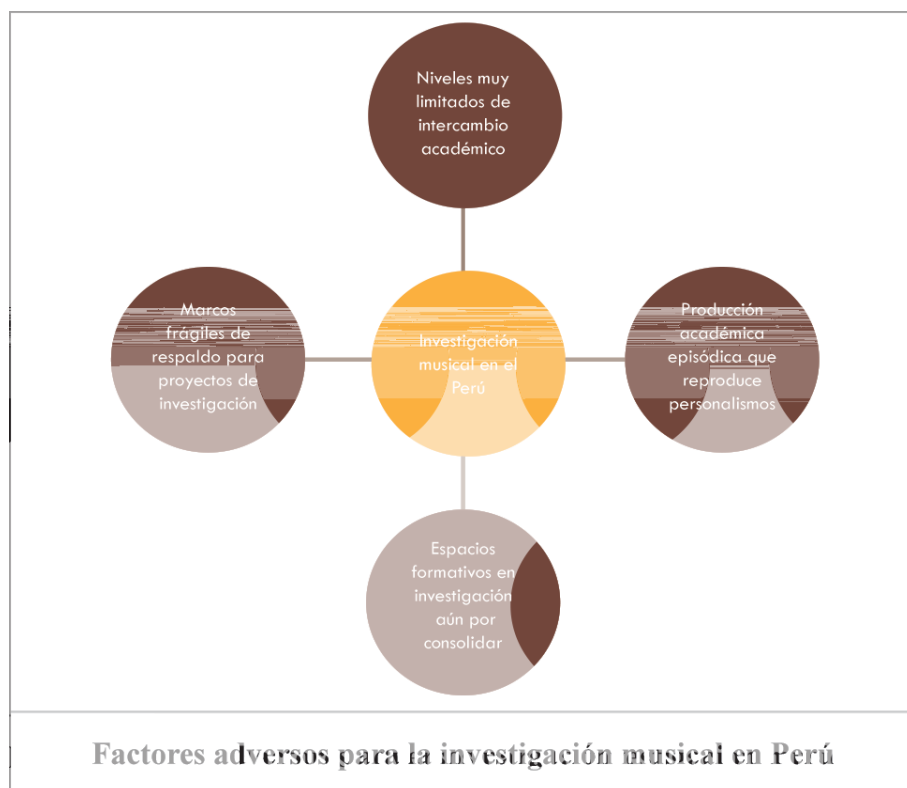
¹¹ Ver. <http://cemduc.pucp.edu.pe/historia.html>

¹² Rosa Elena "Chalena" Vásquez, fallecida en diciembre de 2016, fue una de las más importantes figuras para la musicología en el Perú debido a su labor multifacética como investigadora, gestora cultural, compositora y docente. Ante la ausencia de espacios formativos, su presencia impulsó a varias nuevas generaciones de investigadores.

¹³ Ver. <http://cidemp.org/acerca-del-cidemp/>

¹⁴ Ver. <http://www.escuelafolklore.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/>

¹⁵ Ver. <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/folklore/historia/>



Espacios formativos en investigación musical aún por consolidar

Es importante reconocer que la investigación musical en el Perú atravesó un período de latencia que dio inicio en los años 70 y se extendió hasta finales de la década de los años 90, marcado por un complejo contexto histórico con sucesivos episodios de violencia política, crisis económica y dictadura que terminarían por

volver evidente la corrupción presente en las más profundas estructuras de gobierno del Estado peruano. En medio de este escenario, las principales figuras de este período no articularon espacios estables de formación a partir de los cuáles se formara una escena musicológica local. En vez de ello, afianzaron territorios personales a través de iniciativas que combinaron variedad de aproximaciones tales como la investigación académica, el registro etnográfico, la práctica musical y la puesta en escena.

En la Pontificia Universidad Católica destacaron el ya mencionado *Instituto de Etnomusicología – IDE*,¹⁰ creado en 1985 bajo el nombre de *Archivo de Música Tradicional Andina*, y el *Centro de Música y Danza de la Universidad Católica CEMDUC*,¹¹ dirigido por la investigadora Chalena Vásquez desde su creación en 1992 hasta 2015.¹² Por otro lado, el *Centro de Investigación para el Desarrollo de la Música Peruana – CIDEMP*,¹³ fundado en 1988 por el musicólogo Américo Valencia Chacón. Entre otros espacios a resaltar están la *Dirección de Investigación* de la Escuela Nacional Superior de Folklore *José María Arguedas*,¹⁴ y el *Centro Universitario de Folklore - CUF* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el cual data de los años 70 y es actualmente dirigido por Carlos Sánchez Huaríngá.¹⁵

El *Instituto de Etnomusicología* ha sido el más activo, recabando el mayor archivo etnográfico existente en el país sobre música y danzas a partir de material recogido por su propio equipo o por investigadores visitantes, y lanzando publicaciones con cierta regularidad en conjunto con otras instituciones tales como el *Instituto Francés de Estudios Andinos* y el *Instituto de Estudios Peruanos*. En la misma senda, la *Dirección de Investigación* de la Escuela Nacional Superior de Folklore ha impulsado desde 2005 la creación y fortalecimiento del *Centro de Documentación y Archivo Audiovisual José María Arguedas*, implementando medidas para la conservación de sus múltiples colecciones sonoras y audiovisuales, además de lanzar la serie discográfica *Archivo de Música Tradicional del Perú* en 2011, contando a la fecha con dos volúmenes (Sánchez, 2014).

Por otro lado, el *CEMDUC* y el *CUF* han funcionado como centros para el aprendizaje de estilos musicales y danzas consideradas tradicionales, poniendo énfasis en su exploración a profundidad para la generación de propuestas performativas. Paralelamente, ambos espacios han realizado publicaciones tanto en conjunto¹⁶ como por separado, desde revistas con énfasis en el campo del folklore¹⁷ hasta producciones discográficas alrededor de estilos musicales tradicionales.¹⁸ El *CIDEMP*, en cambio, agrupó y agrupa actualmente a investigadores e intérpretes principalmente ligados al *Conservatorio Nacional de Música*, pero la mayor parte de sus actividades han estado circunscritas a la agenda académica de su propio fundador.

El establecimiento de programas formativos en investigación musical es un proceso sumamente reciente y que ha empezado a darse desde dos marcos institucionales muy distintos, más de 40 años después de la creación del *Taller de Investigación Musical* al interior de la entonces *Escuela Nacional de Música*, y protagonizado por actores ligados a las iniciativas antes referidas. Por un lado, la reactivación de la especialidad de musicología del *Conservatorio Nacional de Música*, un programa de pre-grado dirigido por el maestro Omar Ponce Valdivia¹⁹ y que ya era parte de la oferta educativa de este centro de estudios, pero que había estado prácticamente cerrado por años debido a la falta de postulantes. Y, por otro lado, el programa de maestría en musicología iniciado por la *Pontificia Universidad Católica del Perú* en

¹⁰ Ver. <http://ide.pucp.edu.pe/>

¹¹ Ver. <http://cemduc.pucp.edu.pe/historia.html>

¹² Rosa Elena “Chalena” Vásquez, fallecida en diciembre de 2016, fue una de las más importantes figuras para la musicología en el Perú debido a su labor multifacética como investigadora, gestora cultural, compositora y docente. Ante la ausencia de espacios formativos, su presencia impulsó a varias nuevas generaciones de investigadores.

¹³ Ver. <http://cidemp.org/acerca-del-cidemp/>

¹⁴ Ver. <http://www.escuelafolklore.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/>

¹⁵ Ver. <http://centrocultural.unmsm>

¹⁶ En 2011, el CUF y el CEMDUC publicaron de forma conjunta el libro *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú*, una traducción de la tesis de doctoral elaborada en 1981 por William P. Tompkins bajo el título *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú*, permaneciendo inédita. La versión traducida y publicada puede visitarse en <https://es.scribd.com/doc/146598606/William-D-Tompkins-Las-tradiciones-musicales-de-los-negros-de-la-costa-del-Peru>

¹⁷ Ver. <http://www.unmsm.edu.pe/noticias/ver/centro-universitario-de-folklore-promueve-investigacion-cultural>

¹⁸ Ver. <http://cemduc.pucp.edu.pe/discos.html>

¹⁹ Pianista y compositor natural del distrito de Ayaviri en la provincia de Melgar, región Puno. Es egresado del Instituto Superior de Música Público *Leandro Alviña Miranda* del Cusco, además de Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile.

2017, formulado y dirigido por el doctor Raúl R. Romero²⁰ con un enfoque interdisciplinario.

Ambas experiencias se dan en medio de un contexto de reforma universitaria que busca revertir la extrema liberalización de la educación superior, apelando a mecanismos como la moratoria para la creación de universidades a través de la Ley N° 29971, y la formación de la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria con Ley N° 30220 para supervisar los niveles de calidad en la oferta académica. Sin embargo, persisten algunos vacíos legales que vienen siendo aprovechados desde un ángulo político para forzar cambios de forma anticipada. Muestra de ello es la aprobación del *Proyecto de Ley N° 00495* en mayo de 2017²¹ y que ha abierto la puerta para que el *Conservatorio Nacional de Música* se convierta en universidad, pese a que la moratoria sigue aún vigente y bajo el argumento de que no se está creando ninguna nueva universidad sino que se está cambiando de nombre algo que ya existe.²² No obstante, de llevarse a cabo de manera exitosa, este cambio abriría la posibilidad a la implementación de programas de postgrado.

²⁰Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) además de Doctor en Musicología por la Universidad de Harvard.

²¹Ver. <http://proyectosdeley.pe/p/r7zk-vh/seguimiento/>

²² En la práctica, esto implicará que el *Conservatorio Nacional de Música* adapte sus estructuras a los requisitos establecidos por ley para todas las universidades. Del mismo modo, implicará que los docentes obtengan un grado de magíster para poder seguir dictando clases. Sobre este detalle no parece haber habido un mayor nivel de reflexión por parte de quienes impulsaron el referido Proyecto de Ley, tratándose más bien de una estrategia de posicionamiento político que ha sido criticada por algunos sectores académicos.

Marcos frágiles de respaldo a proyectos de investigación

Respecto al segundo factor adverso a la investigación musical en el país, nos aproximaremos a este desde dos casos específicos: el Proyecto *Waylla Kepa* (2003-2008) y el Centro Documental de la Música Tradicional de la Región Cajamarca *Yaku Taki* (2013 – 2014), ambos por iniciativa de actores vinculados a la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore *José María Arguedas*, en convenio con otras instituciones del sector público. En el caso del Proyecto *Waylla Kepa*, este se enmarcó dentro de un proyecto más amplio denominado *Atlas de Instrumentos Musicales del Perú* (Mansilla, 2003), y que habría buscado actualizar el *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú* (1978) publicado por el *Instituto Nacional de Cultura*. Para ello, la ENSFJMA entró en convenio con el INC con el fin de catalogar y registrar los cerca de 2000 instrumentos musicales prehispánicos custodiados dentro del *Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*.

El proyecto reunió a los musicólogos Carlos Mansilla y Chalena Vásquez de la ENSFJMA, junto al ingeniero Milano Trejo y el arqueólogo Manuel Merino del MNAHP. En tanto que se pensó como un proyecto de *investigación científica y experimentación artística*, sus responsables se fijaron un plan de trabajo por etapas. Así, luego de la catalogación y registro vendría una segunda etapa de replicado, seguido de una tercera etapa de creación sonora experimental. Se utilizaron tanto metodologías de fichado y registro etnográfico, como técnicas de radiografiado y análisis de espectrograma para algunas piezas como las antaras de la cultura Nazca (Mansilla, 2005). Sin embargo, retrasos constantes en los cronogramas de trabajo debido a la inestabilidad y falta de personal, la presión ejercida por la falta de fuentes adicionales de financiamiento, además de los límites en el convenio establecido entre las instituciones marco, llevaron al cese del proyecto.

Luego de varios años de trabajo, *Waylla Kepa* había logrado dar forma a un extenso catálogo de instrumentos musicales prehispánicos, pero no había podido culminar del todo con las labores de registro. Aun así, el trabajo realizado legó abundante material audiovisual, sonoro y fotográfico que se conserva en el *Centro de Documentación y Archivo Audiovisual José María Arguedas* de la ENSFJMA, pero

que no ha sido publicado. No obstante, algunos de las personas involucradas han continuado con el trabajo de replicado de instrumentos musicales, volviéndolo una fuente de ingreso y un recurso para la creación de propuestas musicales experimentales.²³ *Waylla Kepa* es reconocido en la comunidad local de investigadores como un hito en el desarrollo de la arqueo-musicología andina en Perú (Manga, 2010), pero su impacto ha pasado desapercibido.

Por otro lado, el Centro Documental de la Música Tradicional de la Región Cajamarca *Yaku Taki* fue un proyecto formulado por el investigador Marino Martínez en 2012, y que comenzó a ser implementado en 2013 con el respaldo político y económico de la presidencia del Gobierno Regional de Cajamarca al mando de Gregorio Santos, líder del *Movimiento de Afirmación Social* de tendencia izquierdista. Este panorama favorable hizo posible la adquisición de equipos para el registro de prácticas musicales tradicionales en audio y video de alta calidad, la contratación de un equipo de trabajo integrado por universitarios locales, el acondicionamiento de un espacio mínimo para reuniones y atención al público, además de cubrir gastos internos de traslado. Así, pese a obstáculos iniciales como la falta de personal mejor calificado, *Yaku Taki* logró funcionar por dos años consecutivos, haciendo registros en casi todas las provincias de la región.

Como relata el gestor del proyecto (Martínez, 2014), *Yaku Taki* logró recoger cerca de 3 mil clips de video y un número similar de archivos de audio con música, cantos ceremoniales y relatos orales. Asimismo, buscó establecer una *red cultural* en la región para empadronar múltiples portadores de la cultura viva cajamarquina, e implementar un sistema digitalizado de archivos documentales con fotografías, partituras y cancioneros que se fueron recogiendo en el transcurso del trabajo de campo. Martínez también estableció convenios de cooperación a partir de sus propias redes con espacios como la Dirección de Investigación de la ENSFJMA, el *Center for World Music* de la Universidad de Hildesheim entonces dirigido por el etnomusicólogo peruano Julio Mendiivil, y el *Proyecto Caminos del Inka* del director de orquesta Miguel Harth- Bedoya.

Sin embargo, la suspensión de Gregorio Santos como presidente regional significó la pérdida del respaldo político y económico al proyecto, con su consiguiente desactivación.²⁴ Pese a la singular experiencia de registro etnográfico contemporáneo que constituyó *Yaku Taki*, este extremo nivel de dependencia en un actor político y la incapacidad de encajar dentro de un marco institucional preexistente, o de generar uno propio, mermaron su sostenibilidad. Esto quedaría evidenciado cuando un funcionario del Gobierno Regional preguntó al director del proyecto sobre cuándo terminaría el *documental* que estaban produciendo.²⁵ La idea de un *centro documental* ni siquiera había sido asimilada como parte de un plan o política institucional por los mismos funcionarios. La información recogida por *Yaku Taki* fue entregada al gobierno regional, pero tampoco se ha generado ninguna publicación a partir de la misma.

Waylla Kepa tuvo personal calificado y se respaldó en un convenio interinstitucional marco para ganar sostenibilidad, extendiéndose por un período de 4 años y alcanzando resultados limitados pero sobre la base de un trabajo estructurado por etapas. *Yaku Taki* apeló al respaldo político y presupuestal desde la presidencia del gobierno regional de Cajamarca, recopilando un volumen importante de datos en la mitad del tiempo pero sin articularse con otras instancias de política pública. El primero tuvo una base institucional más sólida pero con fuentes muy limitadas de

²³ Ver. https://www.youtube.com/watch?v=YleZB_jPIB4

²⁴ En mayo de 2014, luego de haber sido reelegido en el cargo, el presidente regional de Cajamarca fue enviado por la justicia peruana a 14 meses de prisión preventiva mientras se llevaban a cabo investigaciones por presuntos actos de corrupción durante su primer mandato. La legitimidad de la medida fue duramente cuestionada por sectores políticos de izquierda, quienes acusaron un intento de sectores conservadores y derecha de favorecer a las empresas mineras en la zona al remover a su principal adversario político.

²⁵ M. Martínez, comunicación personal, 12 de octubre de 2016.

financiamiento, mientras que el segundo gozó de mayor disponibilidad de recursos aunque desde una posición muy vulnerable. Que ambos proyectos terminaran siendo cancelados llama nuestra atención sobre la importancia de contar con ambos factores de respaldo, pero también sobre las deficiencias en las lógicas desde la que tomaron forma estas iniciativas.

Waylla Kepa derivó del interés académico y el deseo de experimentación sonora de un grupo más bien reducido y específico de especialistas, creando un escenario no previsto por los marcos institucionales en los que tomó forma el proyecto. *Yaku Taki* se desarrolló a partir de la sinergia fortuita entre un investigador y una autoridad política de alto rango, asumiendo funciones que ya eran competencia de otras entidades al interior del Estado y con las que hubo niveles limitados de interacción.²⁶ En ese sentido, los dos proyectos ejemplifican el posicionamiento de agendas de investigación privadas en las estructuras del sector público, adjudicándose al Estado un sentido de deber histórico o deuda pendiente mediante una crítica constante a su inacción previa, pero sin necesariamente asumir un sentido de corresponsabilidad al relegar las falencias y retener todo tipo de logro alcanzado dentro del campo de las trayectorias personales.

Niveles muy limitados de intercambio académico interno y externo

En lo que respecta al tercer factor señalado, nuestra actual participación al interior de espacios internacionales de encuentro e intercambio académico es muy reducida. Esto coloca los aportes de la investigación musical producidos localmente en una situación de subrepresentación y aislamiento, al mismo tiempo que normaliza una percepción negativa de Perú como fuente de *materias primas* para la investigación extranjera antes que como *potencia* a nivel latinoamericano.²⁷ Para las generaciones más jóvenes, quienes debido a la ya señalada carencia de programas especializados de formación se aproximan al tema desde múltiples campos disciplinares, este panorama impide que puedan colocar sus trabajos a discusión más allá del ámbito local, lo que los hace más invisibles aún.

Esto resulta particularmente resaltante si consideramos la existencia de ARLAC-IMS²⁸ y IASPM-AL,²⁹ importantes redes de intercambio académico en la región de Latinoamérica y el Caribe, y el hecho de que esta última haya tenido como presidente por varios períodos consecutivos a Julio Mendivil, destacado etnomusicólogo de origen peruano radicado en Europa.³⁰ Tomando esto en cuenta, resulta irónico advertir que en los más recientes congresos de ambas redes en 2016, que tuvieron lugar respectivamente en las ciudades de Santiago de Chile y La Habana reuniendo a más de 400 investigadores de varios países, el único peruano en hacerse presente fue el propio Mendivil en La Habana. En el congreso de ARLAC-IMS la situación fue más crítica aún debido a la total ausencia de ponentes peruanos pese a la cercanía del país anfitrión.

No obstante, este panorama parece estarse revirtiendo con la participación a fines de 2016 de un grupo de investigadores en el 1er Congreso de Etnomusicología de la Universidad Autónoma de México, organizado por el Claustro de Etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM, representando al Conservatorio Nacional de Música y la Pontificia Universidad Católica del Perú.³¹ La participación de tres jóvenes investigadores ligados al Instituto de Etnomusicología de la PUCP en el III Congreso

²⁶ En Perú el Ministerio de Cultura mantiene presencia en cada región a través de sus Direcciones Desconcentradas de Cultura (DDC), las que se encargan de coordinar acciones locales de fiscalización, difusión, impulso y registro del patrimonio cultural y las industrias culturales. *Yaku Taki* colaboró con la DDC Cajamarca en la elaboración de expedientes técnicos para la declaratoria de expresiones culturales como Patrimonio Cultural de la Nación, pero no se obtuvo noticias de una colaboración exitosa en la formulación de un proyecto de registro conjunto.

²⁷ Mendivil, Julio: "El Perú está en desventaja porque no somos una potencia dentro de la etnomusicología" –Entrevista a Julio Mendivil (II)", Mundos Sonoros. Blog del Grupo de Estudios "Música y Sociedad", <https://mundossonoros.wordpress.com/2016/06/07/no-somos-una-potencia-dentro-de-la-etnomusicologia-nos-ven-como-un-tema-insignificante/>

²⁸ Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y El Caribe, creada en 2012 durante el XIX Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Roma.

²⁹ Rama América Latina de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, creada en 1997 y habiendo celebrado su primer congreso ese mismo año en Santiago de Chile.

³⁰ En 2017, Julio Mendivil fue elegido como presidente de la rama global de la IASPM.

³¹ Mundos Sonoros: "Problematizar en la brecha. Participación en el 1er Congreso de Etnomusicología de la UNAM", Mundos Sonoros. Blog del Grupo de Estudios "Música y Sociedad", <https://mundossonoros.wordpress.com/2016/12/05/problematizar-brecha-participacion-1er-congreso-etnomusicologia-unam/>

ARLAC-IMS 2017, a realizarse en la ciudad de Santos, Brasil, se suma a esta tendencia. Por otro lado, durante el XXXV Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos – LASA 2017, organizado a finales de abril en la ciudad de Lima, se llevaron a alrededor de 60 ponencias alrededor de la música como campo de investigación.³²

En ese sentido, Perú viene recuperando el terreno que demostró haber ganado en 2008, cuando el VIII Congreso de la red IASPM-AL fue celebrado en Lima. Pero al igual que con los espacios de formación en investigación musical, se trata de un proceso aún reciente. Asimismo, es importante mantener cierta cautela a fin de no redundar en el escenario que fuera advertido a finales de los años 80, caracterizado por iniciativas múltiples pero aisladas y carentes de marcos institucionales que les dieran respaldo (Romero, 1988). Y es que además del limitado diálogo con el exterior, la investigación musical al interior del país se presenta como un campo dividido, atravesado por diferencias en cuanto a los enfoques teóricos y las aproximaciones metodológicas aplicadas.

Esta situación ha derivado en una escena musicológica local fragmentada, articulada alrededor de comunidades cerradas de investigación entre las que se distribuye de forma desigual, e incluso hasta jerárquica, atributos como el prestigio, el poder de representación, la disponibilidad de recursos, y la capacidad para dialogar con determinadas esferas académicas internacionales. Todo ello ha obligado a tejer alianzas con un rango muy variado de aliados estratégicos, con el fin de propiciar espacios de debate e iniciativas que no siempre suscriben agendas exclusivamente académicas. Podemos ver ejemplos de este campo asimétrico de interacciones y entrecruzamiento de agendas múltiples a través de dos eventos llevados a cabo durante 2015.

Por un lado el *II Congreso Nacional de la Música Ayacuchana*³³, realizado en noviembre en la ciudad de Huamanga -capital del departamento de Ayacucho- gracias a la iniciativa dada en 2015 por el compositor y músico ayacuchano Carlos Huamaní.³⁴ Fue organizado a través de una comisión multisectorial integrada por la Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo del Gobierno Regional de Ayacucho, la Municipalidad Provincial de Ayacucho y la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Por otro lado, la *X Conferencia Regional Latinoamericana y III Conferencia Panamericana de Educación Musical*, encuentro organizado por una comisión de docentes y alumnos de la Facultad de Artes Escénicas de la *Pontificia Universidad Católica del Perú*, junto con la *International Society for Music Education - ISME*.

El primero, titulado *La Música Ayacuchana y su Trascendencia*, fue realizado en el marco de los festejos por el *Día de la Canción Ayacuchana*, teniendo como objetivos hacer un análisis de la situación actual de la *música ayacuchana*, recopilar información histórica acerca de la misma, así como promoverla en tanto forma de patrimonio cultural inmaterial.³⁵ En ese sentido, el evento funcionó como un espacio para afirmar el reconocimiento de una identidad regional, conjugando la reflexión académica con agendas políticas de promoción turística. La convocatoria e ingreso a las actividades del congreso -el cual incluyó ponencias, presentaciones artísticas y ceremonias de distinción- fue abierto a todo el público y completamente gratuito.

³² Mundos Sonoros: “Paneles y ponencias sobre música en el XXXV Congreso LASA 2017 – Diálogo de Saberes”, Mundos Sonoros. Blog del Grupo de Estudios “Música y Sociedad”, <https://mundossonoros.wordpress.com/2017/04/27/paneles-y-ponencias-sobre-musica-en-el-xxxv-congreso-lasa-2017-dialogo-de-saberes/>.

³³El *Congreso Nacional de Música Ayacuchana* tuvo su primera edición en 2014. En 2016 se llevó a cabo una tercera edición en la ciudad de Coracora, capital de la provincia de Paríacochas, lo que implicó un interesante cambio de sede dentro del ámbito regional. Coracora es un espacio ampliamente reconocido por ser cuna de compositores e intérpretes.

³⁴ Valverde, Ágüida: “Inicia II Congreso Nacional de la Música Ayacuchana”, *Diario Judicial La Voz de Ayacucho*, <http://diariolavozdeayacucho.com/local/509-inicia-ii-congreso-nacional-de-la-m%C3%BAsica-ayacuchana.html>

³⁵Ver. <https://www.facebook.com/events/466981076818269>

El segundo evento, titulado *Educación musical en las Américas: Situación actual y desafíos para el futuro*, se trató de un foro académico de nivel internacional llevado a cabo por primera vez en el Perú, reuniendo a una amplia gama de investigadores de todo América.³⁶ Su organización en la principal universidad privada del país se dio apenas un año después de que esta creara su propia Facultad de Artes Escénicas, de modo que no sólo funcionó como un espacio de intercambio de conocimientos sino también como un mecanismo de posicionamiento y acumulación de prestigio. A diferencia del primer ejemplo, la participación en el programa de actividades requirió de una inscripción equivalente a 120 dólares para investigadores y 60 dólares para estudiantes.

Si bien ambos eventos obedecieron a lógicas y niveles de convocatoria muy distintos, permiten evidenciar la heterogeneidad de espacios, actores y dinámicas involucradas en la organización de espacios de encuentro a niveles regionales, nacionales e internacionales. Pero al mismo tiempo, llaman la atención sobre la tarea pendiente de desarrollar una discusión extensa respecto a la naturaleza y alcances de lo que se entiende por *investigación musical* en Perú. Así, el análisis musical convive con otras aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades, sin que sus representantes se reconozcan como parte de una comunidad diversa e interdisciplinaria.³⁷ Un primer paso en esa dirección ha sido tomado recientemente por el *Conservatorio Nacional de Música y la Pontificia Universidad Católica del Perú*, mediante la organización del *1er Encuentro Interdisciplinario de Investigación Musical* en abril de 2017.³⁸

Producción episódica y personalismos académicos

Un último factor a tomar en cuenta es el hecho de que Perú no cuenta hasta el momento con una revista académica especializada en investigación musical, a comparación de otros países a nivel latinoamericano. México fue uno de los casos donde tales iniciativas se desarrollaron de forma más temprana, por parte de prominentes figuras de la composición e investigación musical que impulsaron revistas de corta duración pero fundamentales para dar soporte escrito al movimiento nacionalista musical de inicios del siglo XX. Entre estas destacaron *Revista Musical de México* (1919-1920),³⁹ dirigida por Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos, y que fue seguida cerca de una década después por *Gaceta Musical* (1928-1929), editada en París por Manuel M. Ponce. Así mismo, *Música: Revista Mexicana* (1930-1931), dirigida por Carlos Chávez quien por entonces era director del *Conservatorio Nacional de Música*. Y finalmente, *Cultura Musical* (1936-1937), impulsada por el Conservatorio y también editada por Manuel M. Ponce.

Es interesante resaltar la colaboración de importantes figuras de la investigación musical en Perú, aunque no necesariamente de origen peruano, dentro de estas revistas. Por ejemplo la musicóloga y compositora francesa Marguerite d'Harcourt, que publicó el artículo *¿Existe la música incaica?* en *Gaceta Musical*.⁴⁰ Asimismo, el compositor y folclorista también de origen francés Andrés Sás, con el artículo titulado *La música popular en el Perú* para *Música: Revista Mexicana*.⁴¹ Y el historiador peruano del arte Guillermo Salinas Cossio, que aportó el artículo *La lírica peruana* para *Cultura Musical*,⁴² tema sobre el que había publicado previamente en el *Mercurio Peruano*.⁴³

³⁶ Ver. <http://congreso.pucp.edu.pe/isme/sobre-el-evento/presentacion/>

³⁷ A diferencia de países como Argentina (AAA), Chile (ASEMPCH) y Colombia (ACIMUS), Perú no ha generado redes de investigadores en música que promuevan el encuentro y la reflexión de una musicología peruana.

³⁸ Mundos Sonoros: "Acercando escuelas. Balance del Iº Encuentro Interdisciplinario de Investigación Musical", Mundos Sonoros. Blog del Grupo de Estudios "Música y Sociedad", <https://mundossonoros.wordpress.com/2017/07/03/balance-1er-encuentro-interdisciplinario-investigacion-musical>

³⁹ Berrocal, Esperanza: "Revista Musical de México (México City, 1919-1920)", RIPM, Repertoire International de la Presse Musicale, <http://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=R-MM>

⁴⁰ González, Alejandro: "Gaceta Musical (París, 1928-1929)", RIPM, Repertoire International de la Presse Musicale, <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=GAM>

⁴¹ González, Alejandro: "Música: Revista Mexicana (Mexico City, 1930-1932)", RIPM, Repertoire International de la Presse Musicale, <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MRM>

⁴² González, Alejandro: "Cultura Musical (Mexico City, 1936-1937)", RIPM, Repertoire International de la Presse Musicale, <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=CLM>

⁴³ Salinas Cossio, Guillermo: "Consideraciones sobre la lírica indígena", *Mercurio Peruano. Revista mensual de ciencias sociales y letras*, año 1 (5): 243-248, Lima, 1918, <http://www.filosofia.org/hem/dep/mer/n005p243.htm>

A nivel de la región, un importante punto de referencia para la producción bibliográfica durante la misma época fue el *Boletín Latinoamericano de Música* (1935-1946),⁴⁴ concebido e impulsado por el musicólogo uruguayo de origen alemán Francisco Curt Lange, y cuyo segundo volumen se publicó en 1936 en Lima. Dicha edición contó con los aportes de los escritores e investigadores peruanos César Arróspide y Carlos Raygada⁴⁵ junto al ya mencionado Andrés Sás,⁴⁶ quien ya había aportado con un artículo para el *Boletín* en 1935⁴⁷ y lo volvería a hacer en 1938.⁴⁸ En ese sentido, Perú estuvo representado en espacios internacionales de publicación periódica, aunque dicha articulación se dio mayormente a través de investigadores extranjeros.

A nivel local también se recurrió a publicaciones periódicas de carácter científico-académicas así como de divulgación para afianzar la construcción de un nacionalismo cultural, de manera similar a los ejemplos observados en México. Pero a diferencia de estos, los proyectos generados en Perú mostraron tener mayor sostenibilidad, a costa de abordar un rango mucho más extenso de campos ligados a la cultura y las artes antes que centrarse sólo en la música. La *Revista del Museo Nacional* (1932-Actualidad) fundada por Luis E. Valcárcel en su calidad de director del recién creado Museo Nacional, y posteriormente la revista *Folklore Americano*, creada en 1953 por José María Arguedas en tanto director del Instituto de Estudios Etnológicos y secretario del Comité Interamericano de Folklore, fueron estos espacios.

Un índice general de la *Revista del Museo Nacional*, incluido en su edición de 1982 a propósito de sus 50 años de existencia,⁴⁹ nos revela que durante ese lapso de tiempo apenas hubo nueve artículos en torno a géneros, prácticas o instrumentos musicales, todos entre 1932 y 1951. Más aún, que estos artículos correspondieron tan solo a seis autores, entre los que también estuvo Andrés Sás.⁵⁰ Respecto a la revista *Folklore Americano* esta se volvió, citando a Raúl R. Romero (2012:298), un referente fundamental del vínculo entre la antropología y folklore, pero al parecer terminó siguiendo un patrón similar al caso anterior. Así, el número de artículos sobre música también habría sido limitado, sumando los trabajos de autores como Rogger Ravinés, Julia Elena Fortún, Josafat Roel Pineda, Consuelo Pagaza y Félix Villareal entre 1959 y 1970.⁵¹

Durante el período comprendido entre los años 70 y 80 se podrá observar la creación de múltiples revistas académicas de investigación musical, así como la consolidación de otras que ya habían ido apareciendo desde mediados de los 40 hasta finales de los 60. Es importante mencionar aquí a la *Revista Musical Chilena*, iniciada en 1945 desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. *Heterofonía*, *Revista de Investigación Musical*, creada en 1968 y publicada actualmente por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez". La *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, creada en 1977 y publicada desde entonces por la Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires. Y de igual manera, *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, fundada en 1987 y publicada en conjunto por el Ministerio de Cultura con la Universidad Externado de Colombia.

Sin embargo, la academia musicológica peruana de este período no se sumó a dicha tendencia ni dio forma a un espacio con estándares académicos equivalentes, concentrando toda su producción bibliográfica en la publicación de obras

⁴⁴ Berrocal, Esperanza; Mondolo, Ana María & Volpe, María Alice: "Boletín Latino-Americano de Música", RIPM, Repertoire International de la Presse Musicale, <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=BLA>

⁴⁵ Raygada, Carlos: "Panorama musical del Perú", *Boletín Latinoamericano de Música*, 2: 169-214, Lima, 1936.

⁴⁶ Sás, Andrés: "La formación del folklore peruano", *Boletín Latinoamericano de Música*, 1: 97-103, Lima, 1936.

⁴⁷ Sás, Andrés: "Ensayo sobre la música Inca", *Boletín Latinoamericano de Música*, 1: 71-77, Montevideo, 1935.

⁴⁸ Sás, Andrés: "Ensayo sobre la música Nazca", *Boletín Latinoamericano de Música*, 4: 221-223, Bogotá, 1938.

⁴⁹ Museo Nacional de la Cultura Peruana: "Índice general de la *Revista del Museo Nacional*, en el cincuentenario de su fundación (1932-1982)", *Revista del Museo Nacional*, tomo 46: 577-614, Lima, 1982.

⁵⁰ De hecho, el artículo que Sás publica en 1939 lleva el mismo título que el que publicó un año antes en el *Boletín Latinoamericano de Música*. Los últimos dos autores fueron alumnos de Josafat Roel Pineda en un seminario sobre investigación musical que este armó a fines de 1950 en el Conservatorio Nacional de Música. Félix Villareal incluso llegó a publicar artículos en la *Revista*

⁵¹ La información sobre este último punto se obtuvo tras examinar la bibliografía del citado artículo de Raúl Renato Romero. La única referencia que no aparece en dicho artículo es la referencia a Rogger Ravinés.

completas que se convirtieron en puntos obligados de referencia. Los reportes elaborados y enviados por Raúl R. Romero al *International Council for Traditional Music – ICTM* (1983,⁵² 1986,⁵³ 1989)⁵⁴, dan testimonio del inicio de este proceso en la década de los años 80, a la par con el paulatino retroceso de los intentos del Estado por dar un impulso a la investigación musical en comparación con décadas previas. Esta dinámica daría paso a la acumulación de prestigio académico como estrategia para delimitar territorios académicos propios. Como resultado, generaciones posteriores aprendería a asociar el estudio de géneros o prácticas musicales con nombres o títulos específicos, en vez de pensar en áreas temáticas con diversidad de exponentes dentro de los mismos.

Impactos posteriores y agendas pendientes

Puede que acusar estos personalismos sea considerado como un ejercicio ocioso y hasta ingenuo. Al fin y al cabo, todas las academias albergan sus propias leyendas y puntos de referencia que definen etapas enteras, pero no es eso lo que se está intentando poner a consideración. Los temas aquí discutidos son sólo algunos de los factores que han jugado en contra del establecimiento de la musicología como un campo interdisciplinario, sostenible e involucrado con la construcción de políticas culturales. Generaciones como la de José María Arguedas y Josafat Roel Pineda trataron de construir espacios institucionales y marcos de política para impulsar la investigación musical. En cambio, las generaciones posteriores parecen haber deslindado de la incidencia en el debate público y adoptaron posiciones de trincheras, colocando al Estado como un actor obligado a hacer *algo* por encontrarse en *deuda* con la cultura del país.

Sería imposible hacer reproches de ningún tipo ya que probablemente ha sido esa dinámica la que permitió a la musicología peruana atravesar un contexto particularmente complejo, como el que se vivió entre los años 80 y 90. Pero los casos de *Yaku Taki* y *Waylla Kepa* nos muestran los límites de estas retóricas, especialmente cuando el uso de recursos públicos se da a partir de intereses académicos particulares. En términos más generales, debería darse un giro en la actitud de la comunidad de investigadores en música desde sus diferentes aproximaciones disciplinares, superando la lógica de trincheras de demandar constantemente *apoyo* sin pensar cómo esto empata o no con planes o estrategias a nivel de política pública. Así, el Estado empezaría a ser entendido como un espacio de negociación y generación de incidencia desde instancias de representación colectiva, articulando acciones coherentes dentro de planes de mediano y largo plazo, en vez de acciones individuales que podrían repetir logros previos por la necesidad de reinventar la pólvora.

En consonancia con lo anterior, se vuelve fundamental que las academias musicológicas locales fortalezcan espacios de formación como los antes descritos, generen revistas que incentiven la producción académica más ágil y menos esporádica, y promuevan encuentros para debatir y reconocerse como parte de una comunidad amplia y diversa. Esto aseguraría procesos más ágiles de renovación generacional y pondría freno a la potencial pérdida de nuevos investigadores, incidiendo al mismo tiempo en el incremento de la producción académica local así como la participación en espacios de debate, ya sea en el ámbito nacional como internacional. Esto, a su vez, favorecería el abordaje de temas de investigación que ya cuentan con abundante bibliografía a nivel latinoamericano, pero que a nivel local son aún territorios inexplorados.

⁵² Romero, Raúl R.: "PERU: Liaison Officer", *Bulletin of the International Council for Traditional Music*, Número LXIII: 27-28, New York, 1983, <https://goo.gl/NF3gSG>

⁵³ Romero, Raúl R.: "PERU: Liaison Officer", *Bulletin of the International Council for Traditional Music*, Número LXVIII: 19-22, New York, 1986, <https://goo.gl/XcA64f>

⁵⁴ Romero, Raúl R.: "PERU: Liaison Officer", *Bulletin of the International Council for Traditional Music*, Número LXXV: 22-23, New York, 1989, <https://goo.gl/kbF6e2>

Finalmente, la investigación musical en Perú se encuentra atravesando efectivamente por un momento *histórico*, caracterizado por la activación de procesos en simultáneo por parte de varias generaciones. La construcción de espacios para la formación académica en investigación musical desde centros de estudios muy distintos (CNM y PUCP), la expansión del rango de temáticas y prácticas musicales abordadas, junto a la apertura cada vez mayor hacia redes internacionales de intercambio académico. Este panorama describe una musicología local que empieza a articularse interdisciplinar, interinstitucional e intergeneracionalmente. Pero es en este tipo de encrucijadas donde resulta fundamental mantener refrescar la memoria de las sendas recorridas, y afirmar que antes que nuevas *eminencias* lo que necesitamos son nuevos *enlaces y articuladores*.

Bibilografía

- Alarco, Rosa. 1982. *Alfonso de Silva*. La Habana: Casa de las Américas.
- Alfaro, Santiago. 2009. "Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana" (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bigenho, Michelle. 2002. *Sounding Indigenous. Authenticity in bolivian music performance*, New York: Palgrave Macmillan.
- Bolaños, César (Ed.). 2007. *La música en el Perú*, Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Borras, Gerard. 2012. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Butterworth, James. 2014. "Andean Divas: Emotion, Ethics and Intimate Spectacle in Peruvian Huayno Music" (Tesis doctoral). Royal Holloway. Universidad de Londres.
- Cárdenas, Hubert. 2014. *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad del Cusco*. Lima: Ediciones Interculturalidad.
- Chocano, Rodrigo. 2013. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Degregori, Carlos Iván; Golte, Jürgen y Oetling, Ellen. 1979. "Canciones como expresión del pensamiento campesino andino", *Revista indiana*, 5: 253–298.
- Degregori, Carlos Iván. 2008. *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 2008.
- Feldman, Heidy. 2009. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.
- Ferrier, Claude. *El Huayno con Arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. 2010. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.
- Greene, Shane. 2017. *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Editorial Pesopluma.

Instituto Nacional de Cultura [INC]. 1978. *Mapa de los Instrumentos Musical de Uso Popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Oficina de Música y Danza.

Llorens, José Antonio 1983. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto Indigenista Interamericano.

Llorens, José Antonio y Chocano, Rodrigo. 2009. *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Manga, Dimitri. 2010. "Proyecto Waylla Kepa: Organología prehispánica", *Arariwa*, 5 (9): 74-82.

Mansilla, Carlos. 2003. "Proyecto: Atlas de Instrumentos Musicales del Perú", *Arariwa*, 1 (1): 6-7.

_____. 2005. "Radiografiado instrumentos prehispánicos", *Arariwa*, 2 (4): 25-27.

Martínez, Marino. 2014. "Yaku Taki, el canto del agua. Centro Documental de la Música Tradicional Peruana – Región Cajamarca", *Arariwa*, 9 (14): 41-48.

Mendivil, Julio. 2004. "Huaynos híbridos: Estrategia para entrar y salir de la tradición", *Lienzo*, 25: 27-64.

_____. 2012. "Wondrous stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica", *Resonancias*, 16 (31): 61-77.

Mendoza, Zoila. 2006. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, Siglo XX*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.

Molina, Pablo. 2016. "¿Eso es tradicional?: procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo tradicional a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular Los Cholos en Lima" (Tesis de licenciatura), Pontificia Universidad Católica del Perú.

Montero, Fiorella. 2016. "Singing the war: reconfiguring white upper-class identity through fusion music in post-war Lima", *Ethnomusicology Forum*, 25 (2): 191-209.

Montoya, Rodrigo. 1987. *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*, Lima: CEPES, UNMSM y Mosca Azul.

Morote, Efraín. 1950. *Elementos de folklore: definición, contenido, procesamiento*. Cusco: Universidad Nacional del Cusco.

Quijada Jara, Sergio. 1957. *Canciones del ganado y pastores*. Huancayo: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

Riveros, César Kamilo. 2009. "Reflexiones en torno a las formas de organización

de las escenas rockeras alternas en Lima: la masificación de la escena subterránea”, *Boletín Música*, 25: 3-24.

_____. 2016. “Intelectuales orgánicos de escenas musicales. Apuntes acerca de las dinámicas actuales de las investigaciones de las músicas practicadas en el Perú”, en Yael Bitrán y Cynthia Rodríguez eds. *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes / CENIDIM: 191-214.

Robles, Román. 2000. *La banda de músicos. Las bellas artes en el sur de Ancash*. Lima: UNMSM. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales.

Roel, Josafat. 1959. “El wayno del Cuzco”, *Folklore Americano*, 6-7: 129-245.

Roel, Pedro. 2000. “De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros” en *No hay país más diverso: Compendio de antropología peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos: 74-122.

Rohner, Fred. 2013a. “Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales ‘criollas’ en la Lima contemporánea. El caso de la Catedral del criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños”, en *Lima siglo XX Cultura, Socialización y Cambio*. Lima: PUCP. Fondo Editorial: 267-296.

_____. 2013b. “La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana”, *Histórica*, 37 (1): 137-146.

_____. 2016. “La Guardia Vieja, el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)” (Tesis doctoral), Université Rennes 2.

Romero, Raúl R. 1986. “La investigación musical en América del Sur”, *Letras*, 90: 71-92, UNMSM. Instituto de Investigaciones Humanísticas.

_____. 1988. “Development and Balance of Peruvian Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, 20: 146-157.

_____. (Ed.). 2002. *Sonidos andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero. Centro de Etnomusicología Andina.

_____. 2004. *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

_____. 2012. “Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú”, en *No hay país más diverso II: Compendio de antropología peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos: 289-329.

_____. (Ed.). 2015. *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.

Rozas, Efraín. 2017. *Fusión: banda sonora del Perú* Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.

Sánchez Fuentes, July. 2014. "Centro de Documentación y Archivo Audiovisual José María Arguedas", *Arariwa*, 9 (14): 49-59.

Turino, Thomas. 1983. "The urban-mestizo charango traditional in southern Perú: a statement of shifting identity", *Ethnomusicology*, 28 (2): 253-270.

_____. 1988. "The music of Andean migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power and Style", *Latin American Music Review*, 9 (2): 127-150.

_____. 1993. *Moving away from silence: music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.

Vásquez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en el Perú*. La Habana: Casa de las Américas.

Vásquez, Chalena y Vergara, Abilio. 1989. *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

Vivanco, Alejandro. 1973. "El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima" (Tesis de licenciatura), Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Yep, Virginia. 2015. *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.





URU GUAY

Banco de muestras de candombe. Utilizando medios de Producción Musical Digital para estimular la creatividad y el conocimiento de las sonoridades “autóctonas”

Ian Lampel

Mi nombre es Ian Lampel, desde muy pequeño mis dos pasiones fueron la música y la tecnología. Soy bajista, productor, diseñador de sonido para todo tipo de medios, como creador y músico participo de varios proyectos y en los últimos años me he dedicado a la docencia en el área de Producción Musical con Medios Digitales.

Esta ponencia surge justamente de mi trabajo como docente, específicamente de mi trabajo con grupos de alumnos de entre 13 y 15 años, y mi inquietud por inculcarles nuestras sonoridades locales, tarea a veces dificultosa a la luz de la gran cantidad de distracciones que implica la modernidad.

Frente al gran reto de motivar y mantener la cada vez más esquiva atención de los jóvenes, intento incorporar a la educación formal el trabajo lúdico y creativo. Con esto en mente quise complementar la formación musical ortodoxa, dando prioridad a un acercamiento nuevo a través de la tecnología.

Contexto del trabajo

Gracias al desarrollo y la democratización de las nuevas (y no tan nuevas) tecnologías, hoy fácilmente podemos contar con herramientas que hace un par de décadas eran muy costosas.

Hablo de tecnologías aplicadas a la música, como los entornos de edición y grabación de audio digital, el protocolo MIDI, que permite la programación de ritmos, armonías y melodías, o el Sampler, dispositivo que nos permite trabajar sobre audio previamente digitalizado o digitalizarlo in situ desde cualquier fuente sonora, para luego poder reproducirlo a gusto, pudiendo modificar parámetros del sonido impensados antes del advenimiento de las tecnologías digitales. Así el material sonoro se vuelve cual pintura en la paleta de un artista, permitiéndonos cambiar parámetros de altura tonal, tempo o timbre, re-contextualizando y re-significando así el material sobre el que se trabaja.

El uso de estas herramientas y recursos, en principio limitado a laboratorios de universidades o a los estudios que contaban con los recursos para adquirirlos, se ha difundido de tal manera, que hoy día son utilizados en la cadena creativa y productiva de prácticamente todos los géneros de la música popular, incluyendo aquellos que ni siquiera incorporan timbres sintéticos.

Vivimos en la era de un mundo globalizado y post territorial, donde cada vez es más real y tangible la existencia del “ciberespacio”, un término que hace no tanto se veía relegado a novelas de ciencia ficción, pero que hoy más que nunca representa un espacio no físico, donde se yuxtaponen realidades completamente dispares, y

donde los límites políticos pierden importancia, dando lugar así a nuevas escenas y manifestaciones artísticas que carecen de las limitaciones del mundo físico.

En este nuevo paradigma, encuentro que uno de los retos artísticos más importantes, será mantener, reivindicar y re-significar los elementos que hacen la identidad de cada uno de nuestros pueblos, manteniéndonos al mismo tiempo abiertos a las nuevas manifestaciones provenientes del exterior, siendo este terreno fértil para encontrar nuevas formas e identidades musicales.

De hecho hoy en día, encontramos una nueva ola de artistas latinoamericanos que están trabajando en pos de generar nuevas manifestaciones de las distintas músicas y sonoridades latinoamericanas, fusionando estos lenguajes locales con las nuevas vanguardias provenientes de la música contemporánea y electrónica que se está gestando en distintas partes del mundo, sonidos de tendencia que cruzan transversalmente desde las juventudes urbanas del mundo hasta los sibaritas del “underground”.

Concepto

Teniendo este contexto en cuenta, me pregunté cómo podía motivar a mis alumnos para ahondar en las manifestaciones más típicas de la música uruguaya, siendo el Candombe, la manifestación musical más propia y reconocida de nuestro país, ritmo proveniente de África que se instala exclusivamente en Uruguay, recientemente destacado por la Unesco como patrimonio de la humanidad.

¿Cómo entonces interesar a mis jóvenes alumnos en nuestra identidad nacional, y crear al mismo tiempo un terreno propenso para que indaguen y se manifiesten creativamente en base a esto?

La idea fue crear un banco de muestras de audio de Candombe, permitiendo a los estudiantes tener una referencia clara de los elementos de nuestro ritmo típico así como utilizar el ritmo en sus composiciones y creaciones propias.

Para estimular la naturaleza lúdica del banco de *samples* se organizó y formateó los archivos de audio que lo componen de tal manera que se pueda utilizar fácilmente con cualquier software, brindando al usuario el potencial de utilizar el ritmo con mucha flexibilidad para lograr nuevas composiciones originales.

También me propuse que este banco de muestras pudiera ser una herramienta funcional, tanto para investigadores interesados en aproximarse al ritmo como para artistas, productores musicales, compositores y artistas sonoros.

Me voy a permitir citar el trabajo de mi compatriota Ernesto Donas Rosas, presentado en el coloquio anterior:

Considero que investigación acerca o desde la música significa no sólo revelar y diseñar realidades sino también posicionarse frente a ellas y cómo metáfora también: diseñar interiores y exteriores del conocimiento y reflexión acerca de las realidades sonoras.

Neville Scarfe, en un artículo de 1962 afirma que lo lúdico es la forma más elevada de investigación y cita a Albert Einstein atribuyéndole el siguiente concepto:

“El deseo de llegar finalmente a conceptos conectados lógicamente es la base emocional de jugar vagamente con ideas básicas. Este juego combinatorio o asociativo parece ser la característica esencial para el pensar productivamente”.

Pensemos en el vínculo emocional para un pensamiento productivo, investigar es jugar con ideas, conectarlas, un juego práctico, un juego intelectual, es tomar de esta forma una serie de decisiones, es consecuencia de muchos factores, entre ellos curiosidad, preocupación, búsqueda, necesidad (personal, ideológica o afectiva); es trabajo motivación, es condiciones sociales, económicas, políticas e históricas favorables. (Donas Rosas 2016)

El banco de muestras

A continuación intentaré esbozar brevemente la historia y características del ritmo para luego adentrarme en el banco de muestras en sí y como fue creado, teniendo en cuenta que la misma metodología puede ser extrapolada con más o menos modificaciones, para otros ritmos o géneros.

El Candombe

Una breve reseña sobre el ritmo y su historia, pensada para contextualizar a un usuario que nunca haya tenido contacto con el Candombe.

El Ritmo

El Candombe es un ritmo proveniente de África que ha sido parte importante de la cultura uruguaya por más de doscientos años.

Uruguay con una población de aproximadamente 3.2 millones de habitantes, tiene como países limítrofes a sus dos grandes vecinos Brasil (162 millones) al este y Argentina (34 millones) al oeste. Este ritmo llegó a Uruguay desde África gracias a los esclavos, y aún palpita en las calles, en los corredores y en los carnavales de mi país.

Para comprender cómo evolucionó este ritmo fuertemente enraizado en la cultura uruguaya, es necesario dar vuelta las hojas de la historia africana y sudamericana para observar cómo ancló en las costas montevidéanas.

Montevideo, capital del Uruguay fue fundada por los españoles en un proceso iniciado en 1724 y culminado en 1730. En 1750 comenzó la introducción de esclavos africanos. A principios del siglo XIX la población de origen africano en Montevideo seguramente excede el 50% de los habitantes. El origen de esta población no fue de un África homogénea, sino que fue de un África multiétnica y culturalmente muy variada. Siendo la mayoría un 71% del área Bantú, África Oriental y Ecuatorial, mientras que el resto era de origen no Bantú, de África Occidental: Guinea, Senegal, Gambia, Sierra Leona y Costa de Oro (hoy Ghana).

El área Bantú, esa enorme región cultural africana con un mosaico étnico complejo - alrededor de 450 grupos - y una expansión lingüística que sobrepasa los límites migratorios de los hombres: más de 20 grupos lingüísticos y 70 dialectos.

El Candombe es la supervivencia del acervo ancestral africano de raíz Bantú traído por los africanos llegados al Río de la Plata. Su espíritu musical nos cuenta las añoranzas de los desafortunados esclavos, que de súbito se vieron trasplantados a América del Sur, para ser vendidos y sometidos a duras faenas. Eran almas doloridas, guardando incurables nostalgias del solar nativo. (Castro 2005)

El ritmo y sus fusiones: Años 60 en adelante

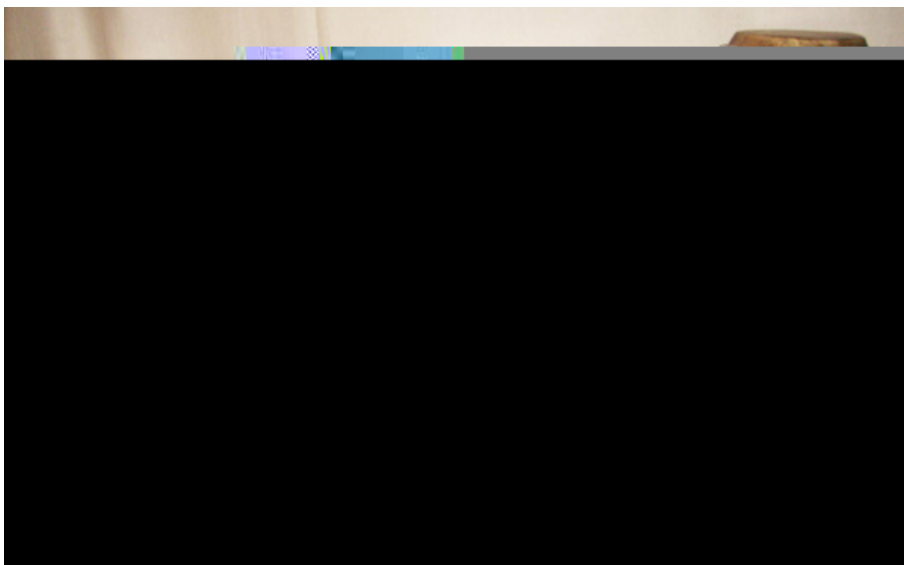


Imagen 1
Tambores utilizados para la grabación de este banco de muestras. (Piano, Repique y Chico de izquierda a derecha).

El sonido abierto es el sonido fundamental de resonancia del tambor. Se produce tanto por dejar rebotar en la lonja el palo, golpeando al medio entre el centro y el borde del parche, como al golpear con la mitad superior de la otra mano (con las falanges y falanginas de los dedos), y las yemas de los dedos se levantan ligeramente para no apagar el sonido.

El sonido galletado se produce pegando en la lonja con las bases de las falanginas y falangetas de los dedos, chasqueando como al hacer sapitos en el agua, dando así un sonido cortante, brillante y a la vez rebotando inmediatamente después de pegar, permitiendo así que la membrana continúe vibrando con el sonido abierto.

Además tenemos el sonido de la madera, que se produce al golpear el palo sobre el costado del tambor.

Otros golpes son el de “masa” que se produce al golpear con la palma entera de la mano y presionando, evitando la vibración de la lonja.

Los sonidos del palo se pueden ejecutar además asordinando de la lonja, o golpeando en el borde del tambor, como haciendo aro en un redoblante de batería. Esto último también sucede con la mano. (Castro 2005)

El banco

Las variantes de estilo incluidas

Ansina - Originado en el barrio Palermo, en el edificio de inquilinato Barrio Reus al Sur, más conocido como Barrio Ansina, fue la cuna de este toque de tambores. Se caracteriza por el sonido agresivo de sus tambores “piano” en “diálogo” permanente entre sí y con los tambores “repique”. Comparsas como Fantasía Negra, Concierto Lubolo y Sinfonía de Ansina han sido las más características de este estilo.

Cuareim - Se origina en el conventillo Medio Mundo, que se ubicaba en la calle Cuareim 1080, corazón del Barrio Sur. Este “toque” se caracteriza por marcar los tambores “Chico” y “Repique” en tanto que los “Piano” mantienen un sonido más acompasado. El toque Cuareim es más cadencioso y lento que el toque Ansina. La comparsa que ha sido símbolo de Cuareim fue “Morenada”, hoy sucedida por Cuareim 1080.

Uso práctico del banco

Los archivos de muestra están nombrados según tambor, nombre y/o número de muestra, duración en compases y tempo al que corresponde.

Ej. Nombre de Tambor + Nombre y/o Número de Muestra _ Duración en Compases _ Tempo.formato

En el caso de los pianos se agrega el nombre de la variante de estilo antes del nombre del tambor.

Ej. Nombre de Variante + Nombre de Tambor + Nombre y/o Número de Muestra _ Duración.

En el caso de las maderas el plural en el nombre de muestra (ej. “Contraclave” o “Contraclaves”, “Clave” o “Claves”) se refiere a la presencia de uno o los tres tambores tocando al mismo tiempo.

Se utilizan los anglicismos *bpm* y *bar* para referirse a golpes por minuto y de compases respectivamente.

Además de los bucles de los tambores por separado, dentro de cada carpeta principal (“90BPM” y “135BPM”) se incluye un ejemplo de una cuerda completa tocando (en “90BPM” la variante de Cuareim y en “135BPM” la de Ansina, ambas en formato WAV 44.1 KHz y 16 bit). Estos presentan varios tambores tocando simultáneamente y se encuentran editados y mezclados para intentar asemejarse al sonido natural de una cuerda de tambores, estando así listos para ser incorporados rápidamente a una pieza musical cualquiera. Este es el “modo rápido” del banco, pensado para los momentos en que no contamos con el tiempo necesario para ensamblar una cuerda en base a los bucles de los tambores por separado. También sirven como una posible referencia de mezcla para el usuario.

Las muestras de Piano, Claves, Contraclaves y ChicoLR (esta última presente en el patch únicamente) son estéreo. El resto de las muestras son Mono.

Por otro lado, si no encontramos el tempo de nuestro proyecto entre los tempos originales en que fueron grabados los ritmos, o si simplemente deseamos cambiar el tempo de uno de ellos, se presentan dos opciones:

A) Utilizar un algoritmo de *timestretch* para cambiar el tempo de las pistas sin cambiar su altura tonal (en este caso el resultado estará sujeto a la calidad del algoritmo y la cantidad de bpm que deseemos variar).

Imagen 3

B) En caso de contar con un programa o plugin que permite abrir y editar archivos REX

("Propellerhead Reason" o " Native Instruments Kontakt", por citar dos ejemplos), podemos utilizar las versiones REX de los bucles y las muestras se ajustarán automáticamente al cambiar el tempo de la sesión, debido a la propia naturaleza del formato.

Modos de uso (Ver tabla al final del texto)

1) Cuerda de tres tambores, combinación de muestras en sentido horizontal.

(Ver Imagen 2)

De querer incorporar a nuestros proyectos un ritmo ejecutado con una cuerda de solo tres tambores, podríamos por ejemplo, colocar las muestras "PIANO 1", "PIANO 2" y "PIANO 3" sucesivamente en la misma pista de audio, obteniendo así un bucle de tambor piano de 24 compases de duración, que contendrá diferentes variaciones. Si luego repetimos este proceso con las muestras de tambor repique y tambor chico, obtendremos un bucle de 24 compases de una cuerda completa de 3 tambores.

2) Combinar archivos en forma vertical

(Ver Imagen 3)

Por otro lado, las variaciones de la célula rítmica principal (tanto en el repique como en el piano) se presentan en distintos compases dentro del bucle, permitiendo también la combinación de los archivos en forma vertical.

Podemos crear tres pistas de audio, cada una de ellas conteniendo uno de los tres archivos de tambor piano ("PIANO 1", "PIANO 2", etc.). Si hacemos coincidir el

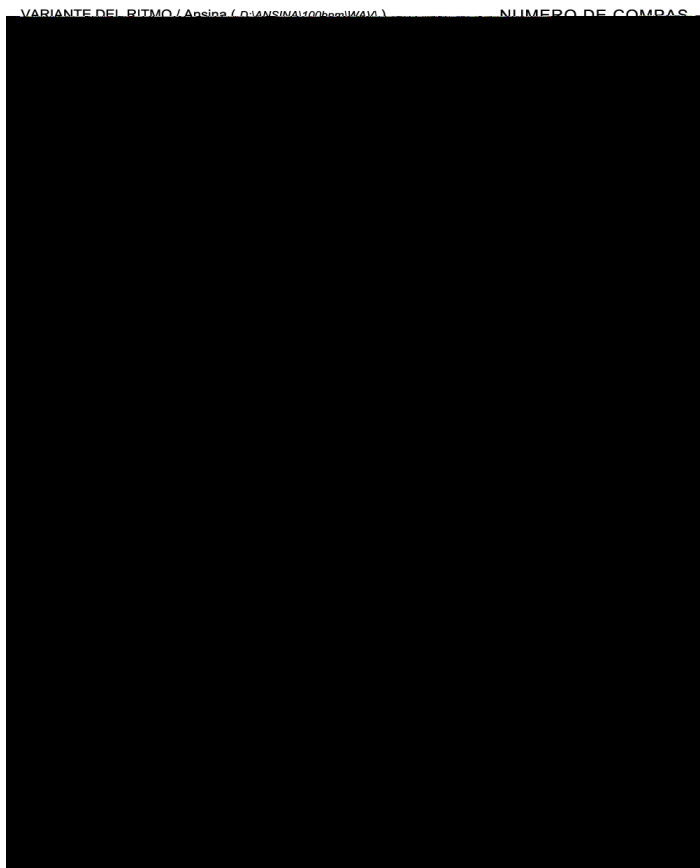


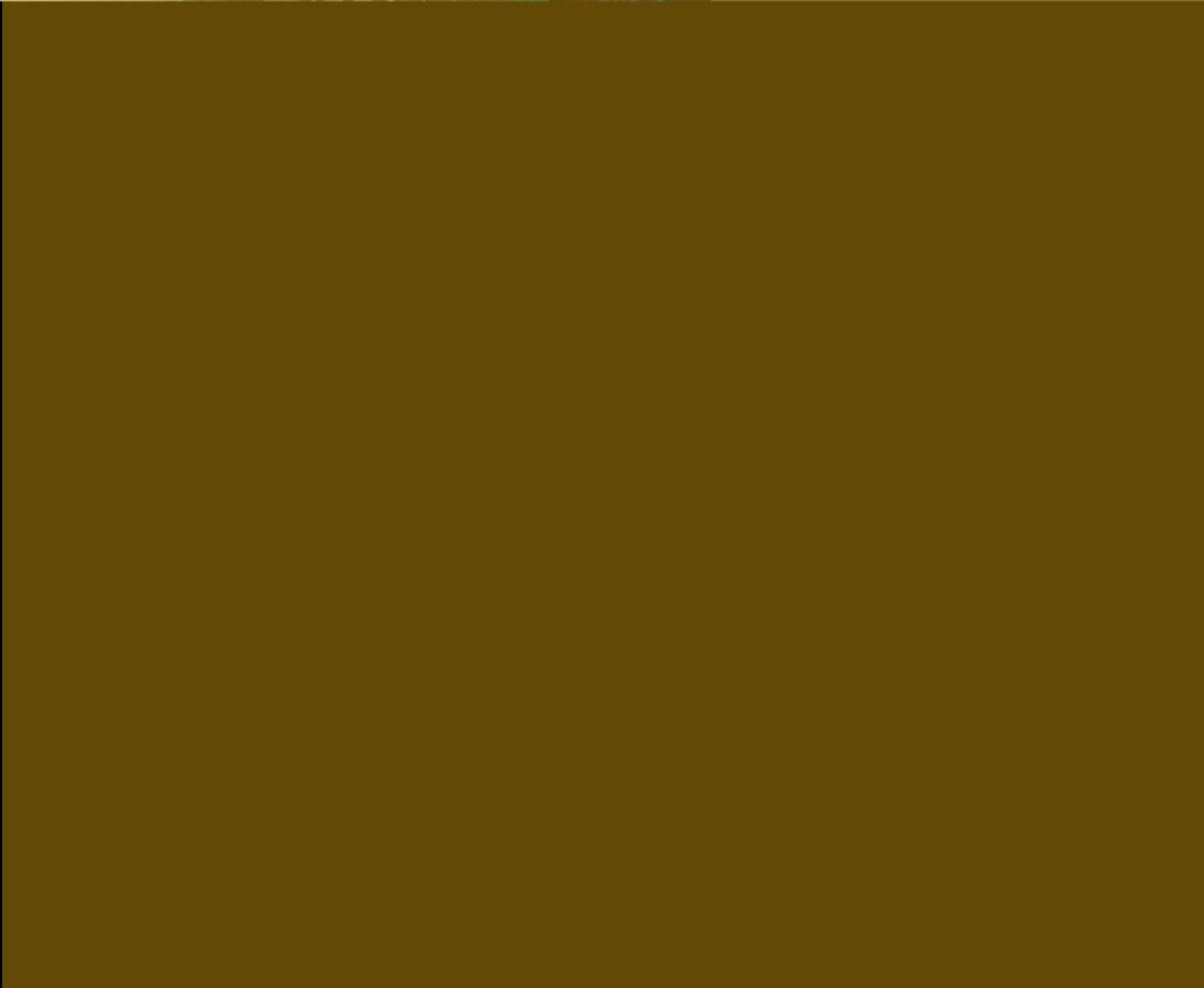
Imagen 4

principio de los tres archivos, obtendremos los 3 tambores tocando al mismo tiempo con sus respectivas variaciones ocurriendo en distintos momentos del bucle. Esto nos abre muchas posibilidades a la hora de simular una cuerda de más de 3 tambores. (Ver Imagen 4)

Bibliografía

Castro, Fernando. 2005. *Técnicas de Grabación de Candombe*. Montevideo: Universidad ORT.

Donas Rosas, Ernesto. 2016. "Definiendo, reconociendo, historizando la investigación musical: puntos de vista desde Uruguay" en Yael Bitrán y Cynthia Rodríguez eds. *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes / CENIDIM: 217 - 226.





BIOGRAFÍAS

Diego Romero Mascaró (Argentina)

Docente, director y compositor. Licenciado en composición. Director Organizador de la Escuela Universitaria de Artes de la Universidad Nacional de Quilmes desde octubre de 2015, donde también se desempeña como docente, principalmente en el campo de la orquestación y la improvisación, como investigador siendo co-director del proyecto “Desarrollos digitales aplicados al arte” e integrante del proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea”. Es miembro del equipo desarrollador de currículo y examinador del International Baccalaureate Organization, Ginebra – Suiza. Desde Agosto 2013 es director de la Orquesta Infanto-Juvenil 1ro de Mayo, de la ciudad de Berazategui, perteneciente al programa Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles para el Bicentenario. Como licenciado en composición tiene especial interés en la música para instrumentos y medios mixtos, siendo la gran orquesta su organismo de preferencia; buscando un lenguaje sincero e intentando borrar los límites preestablecidos entre diferentes estéticas, técnicas o géneros musicales. Ha brindado clases magistrales y talleres sobre Composición en Tiempo Real y sobre su tema de tesis doctoral “La relación entre orquestación y forma en la música del siglo XXI”, en instituciones como la Universidad París VIII (Francia), el Conservatorio Superior de Música de Lyon (Francia), la Universidad de Innsbruck (Austria), Universidad de Nueva York Steinhardt (EEUU), Universidad de Columbia (Nueva York - EEUU), entre otros.

Marcos Vinicio Cunha Nogueira (Brasil)

Doctor en Comunicación y Cultura por la Universidad Federal de Río de Janeiro, UFRJ (2004), Máster por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, UNIRIO (1996) y Licenciado en Composición musical por la Universidad Federal de Río de Janeiro, UFRJ (1990). En el área docente se desempeña como profesor de Composición de la Escuela de Música, del Programa de Posgrado en Música en la UFRJ, en la cual desarrolla proyectos de investigación como: “La poética de la mente musical: la semántica cognitiva y procesos creativos” y “La interpretación musical: aspectos cognitivos y la enseñanza”. Es un investigador activo en las sub-áreas de Composición Musical, Cognición Musical y Teoría de la Música, a partir de lo que ha sido la publicación de trabajos en torno al sesgo de la investigación cognitiva en Música. Fue el primer secretario de la Asociación Nacional para la Investigación y Postgrado en Música (ANPPOM, 2011-2013) y es miembro de la junta directiva de la Asociación de Cognición y Artes Musicales (ABCM) desde el año 2008, en la se encarga de la dirección editorial de *Percepta-Diario de la cognición musical*, revista electrónica de ABCM. Es compositor activo desde 1987 y, en 2004, fundó el Cron, conjunto de cámara dedicado al repertorio de la música brasileña académica, donde actúa como director de orquesta y pianista, y con el que ha realizado más de 60 conciertos en todo el país, incluyendo presentaciones en las principales exposiciones nacionales de la música contemporánea.

Juan Pablo González Rodríguez (Chile)

Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles (1991). Ha sido pionero en el estudio musicológico de la música popular del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX considerando la relación entre vanguardias internacionales y lenguajes locales en Chile. Dirige la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que realiza conciertos

teatrales como parte y resultado de su labor de investigación. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Actualmente coordina la Asociación Regional para América Latina y El Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología ARLAC/IMS, cuyos dos primeros congresos se realizaron en La Habana (2014) y Santiago de Chile (2016). Ha publicado monografías en revistas científicas internacionales. Es coautor de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005); de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (La Habana, 2005; Santiago, 2009) y de *Cantusfirmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago, 2011), y autor de *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago, 2013; Buenos Aires, 2013; Sao Paulo 2016).

Santiago Niño Morales (Colombia)

Decano de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona (España) y Especialista en Gerencia y Gestión Cultural por la Universidad del Rosario (Colombia). Coordinador de la Maestría en Estudios Artísticos, docente e investigador de la Facultad de Artes. Miembro del grupo de investigación CuestionArte. Autor de varios artículos y libros sobre el mercado, economía de la cultura, planeación cultural, industrias culturales. Coautor de: *Universidad: Arte, cultura y patrimonio en el contexto de la ciudad* (2010); *Estado del arte de la música en Bogotá* (2009), *Memoria social de Rock y Ópera al Parque* (2011); *Bogotá y sus toques: Oferta del espectáculo musical en la ciudad* (2011), y *Ejercicios de la Cultura. Equilibrios, movilidades y tendencias: Un esbozo de caracterización sobre el Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura 2008-2012* (2013). Fue catedrático de la Universidad del Rosario, de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha presentado ponencias en universidades e instituciones de varios países de América y Europa. Es miembro del comité editorial de la revista *A Contratiempo: Revista de la música en la cultura*. Miembro de la Popular Culture Association (PCA), de la American Culture Association (ACA), de la IASPM y de la Asociación Colombiana de Investigación en Psicología de la Música y la Educación Musical (PSICMUSE). Es representante de su universidad frente a la Red Colombiana de Universidades Formadoras en Gestión Cultural, Capítulo Bogotá. 2013; Buenos Aires, 2013; Sao Paulo 2016).

María Clara Vargas Cullell (Costa Rica)

Investigadora especializada en historia de la música costarricense, productora de diversos eventos nacionales e internacionales, docente, cimbalista y administrativa. En dos ocasiones ha recibido el Premio Nacional de Música en la rama de música de cámara: en el 2009 como integrante del grupo Ganassi y en el 2013 como integrante del grupo Syntagma Musicum. Con estas agrupaciones y con el Cuarteto de fagotes Phoenix ha efectuado gran cantidad de recitales y participado en la grabación de ocho discos compactos. También ha ofrecido numerosos recitales y ha actuado como solista con diversas orquestas, entre ellas la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, la Orquesta de Cámara de la Universidad de Costa Rica, la Orquesta Sinfónica de Cartago y la Orquesta de Cámara de Xalapa (México). Las presentaciones las ha realizado en las principales salas de su país, así como en varias ciudades de Estados Unidos, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Panamá, Colombia, Ecuador, Argentina, Bolivia y Perú. En su faceta de investigadora, ha publicado en diversas revistas y su libro *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)* recibió el Premio Nacional Aquileo Echeverría en

Historia en el 2004. Recientemente recibió una beca Fulbright de investigación y del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) para efectuar pasantías de investigación. Es además co-organizadora del Festival Internacional de Música Antigua de Costa Rica y productora general del Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell, así como productora y conductora del programa Desayunos de Radio Universidad.

Amaya Carricaburu Collantes (Cuba)

Investigadora y musicóloga del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Profesora de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes. Se desempeña además como coordinadora editorial de Ediciones Cidmuc y conduce el proyecto de investigación "Práctica del punto cubano en la región central del país. Estudio de cultores, repertorio y espacios de socialización", que le da continuación al proyecto recientemente concluido (2012-2015) "El punto cubano y otras tradiciones campesinas: Rescate y difusión en la nueva provincia de Mayabeque", adscrito al programa ramal "Creación artística y literaria" del CITMA y el Ministerio de Cultura. Es autora de los libros *Mayabeque. Cultura, historia y tradición* (Ediciones Cidmuc, 2015) y *Cantares de Mayabeque* (Ediciones Cidmuc, 2015) y ha colaborado como autora en el volumen 9 de *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. Es la coordinadora y productora musical de la serie discográfica *Por los campos de Cuba* (Producciones Colibrí). Ha sido jurado de la gran final del concurso de repentismo "Soy la décima guajira" (2012) y presidenta del jurado del concurso de tonadas campesinas "Para que la tradición no muera" (2015), auspiciados por el programa televisivo Palmas y Cañas. Es miembro de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Ailer Pérez Gómez (Cuba)

Investigadora agregada del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Musicóloga. Máster en Música por la Universidad de las Artes, ISA (2012). Profesora de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, ISA. Trabaja además como coordinadora editorial de Ediciones Cidmuc. Es autora del libro *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)* y ha colaborado como autora en el volumen 9 de *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. Colabora asiduamente con las revistas *Clave* (Instituto Cubano de la Música), *Boletín Música* (Casa de las Américas) y *La calle del medio* (Prensa Latina). Ha sido jurado del "Premio de Composición Alejandro García Caturba" (2014) y ha integrado el Comité del "Premio Cubadisco" (2008-2015). Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

Laura Vilar Álvarez (Cuba)

Directora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y de la Revista *Clave*. Musicóloga. Representante de Cuba en el Consejo Internacional de la Música Tradicional (desde 2014). Miembro de la Comisión Nacional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura de Cuba desde el 2008. Ha colaborado como autora del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana; coautora en la publicación *UNESCO: The Universe of Music a History*; coautora de la obra científica (monografías y carpetas de mapas) *Instrumentos de la música folklórico popular de Cuba. Atlas* (Editorial Ciencias

Sociales); autora del libro *Tradiciones Musicales en el Caribe: Granada* (Ediciones Cidmuc, 2014). Obtuvo Premio al Resultado Científico más destacado del quinquenio 1986- 1990. Ministerio de Cultura, Cuba: Caracterización organológica y señalización cartográfica de los Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba. Atlas; Mención Honorable en el Premio internacional “Robert Stevenson” para la investigación de la música Latinoamericana con la obra *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, Estados Unidos. Ha realizado formación docente en el Conservatorio Manuel Saumell y como tutora y oponente de tesis de Grado de la Universidad de la Habana y la Universidad de las Artes (ISA). Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

Yael Bitrán Goren (México)

Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim). Doctora en Musicología por la Royal Holloway, University of London, Inglaterra; Máster en Historia Latinoamericana por la University of North Carolina en Chapel Hill, EEUU; Licenciada en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Es parte del consejo editorial de la revista mexicana de musicología *Heterofonía* desde 1996. Ha publicado artículos en revistas como *Heterofonía* y *Pauta*, entre otras, así como capítulos en libros colectivos. Asimismo ha coordinado varios libros, artículos y capítulos de libros en México, Italia, España y EEUU. Fue coordinadora del comité mexicano del RILM (Répertoire Internationale de Littérature Musicale) entre 2000 y 2005. Es traductora especializada en música; tradujo entre otros el libro de Robert L. Parker: *Carlos Chávez: A Mexican-Day Orpheus* (El Orfeo contemporáneo de México) en 2002 y participó en el equipo de traductores al español *The Oxford Companion to Music* (Diccionario Enciclopédico de Música) ambos para el Fondo de Cultura Económica. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Facultad de Música de la UNAM (FaM). Ha presentado ponencias en diversos congresos y ha impartido cursos en Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, Italia y México.

Luis Alberto Szarán Boreska (Paraguay)

Director de Orquesta, compositor e investigador musical. Desde 1989 es director del área Paraguay, del *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana* organizado por la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y el Ministerio de Cultura de España. Miembro Fundador del Consejo Iberoamericano de la Música. Dictó conferencias sobre la música en el Paraguay, en universidades y centros culturales de Buenos Aires, Santiago de Chile, Madrid, Curitiba, Sao Paulo, Santa Cruz de la Sierra, Rimini y Trieste, Italia y las ciudades norteamericanas de Lawrence, Hutchinson y Wichita. Invitado oficial del Departamento de Estado de los EUA en 1983, del Consejo Alemán de la Música en 1986 y 1987, del gobierno de Francia en 1998 para el desarrollo de actividades artísticas y de intercambio cultural. En 32 años de carrera musical ha dirigido más de 1.700 conciertos, muchos de ellos con prestigiosas agrupaciones internacionales. Ostenta la condecoración “Caballero Oficial de la República Italiana” otorgada por el gobierno italiano en 1994 por sus investigaciones y proyección internacional de la vida y obra de Domenico Zipoli, músico de las Reducciones Jesuíticas del Paraguay. En el año 2000 recibió en Roma la distinción “Premio Internacional a la Cultura” por International Lions Club Prato Datini de Italia. En el año 2001 la Medalla UNESCO “Orbis Guaranicus”; en el año 2002 fue el primer compositor latinoamericano y quinto en el mundo

en recibir la "Medalla Vivaldi" otorgada por el Festival Internacional de Venecia y la Medalla "Franz Xaver" por la Procuraduría Jesuítica de Alemania en reconocimiento a su labor de rescate y difusión de la cultura musical de las antiguas reducciones jesuíticas de América del Sur.

Pablo Alberto Molina Palomino (Perú)

Director del sello discográfico virtual y portal web Aquisito Nomás - Músicas populares y sonidos tradicionales del Perú. Musicólogo. Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y estudiante de la Maestría en Historia de la misma casa de estudios. Forma parte del Grupo de Investigación en Musicología del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDE-PUCP). En 2015 participó en la 1st Conference in Ethnomusicology and Anthropology of Music, organizada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente se desempeña como parte del equipo de investigadores de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, encargándose de la evaluación de expedientes para la declaratoria de expresiones culturales como Patrimonio Cultural de la Nación. Al mismo tiempo, dirige el sello discográfico virtual y portal web Aquisito Nomás - Músicas populares y sonidos tradicionales del Perú, además del blog Mundos Sonoros enfocado en la difusión del estudio local de la música desde las ciencias sociales.

Ian Lampel Ladowski (Uruguay)

Productor, bajista y diseñador de sonido. Técnico en Diseño de Sonido desde agosto de 2011 por la Universidad ORT Uruguay. Desde hace 4 años ejerce la docencia particular y a partir de la plataforma Satchmo.Tv trabaja desde 2009 en diseño de sonido, postproducción de audio y composición de música original para audiovisuales y multimedia. Alimentado por la visión y las técnicas de producción del hip hop, el dub, el jazz y la electrónica. Siempre interesado en la mezcla entre lo orgánico y lo sintético, en el cruce de caminos entre nuevos y viejos lenguajes, produce e investiga con la intención de crear música con un carácter local y global simultáneamente, desde Uruguay y Sudamérica para el mundo. Fundador del primer netlabel uruguayo Ouzo, referente de la escena electrónica latinoamericana y primeros en adoptar la licencia Creative Commons en el país. Participa en numerosos proyectos musicales como: "Maima, Gezumo y Tinitus y su Combo del Espacio", por nombrar algunos. Sus proyectos activos son: Kif, un dúo junto a la cantante y compositora Eco López de Monterrey, California, con el cual han participado de eventos como la Berlin Music Week o el festival SXSW en Austin, Texas. "Metis", una banda que mezcla música electrónica, dub, jazz, hip hop y ritmos del mundo, y Colectivo Remezclacion, banda/colectivo creada en torno a reinterpretaciones y versiones del compositor uruguayo Eduardo Mateo. Su interés en las distintas intersecciones entre música y arte lo han llevado a participar en eventos como la Bienal de Porto Alegre o el Festival Mexicano de arte y tecnología PLAY! En lo académico, estudia Bajo, Guitarra y Teoría Musical.



