



PERÚ

Ministerio de Cultura

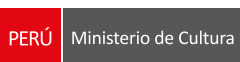
Música y Políticas Públicas para el Desarrollo

Memorias del IV Coloquio
de Investigación Musical
de Iberoamérica

LIMA, PERÚ







Alejandro Antonio Salas Zegarra

Ministro de Cultura

Janie Marilé Gómez Guerrero

Viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Laura Martínez Silva

Directora General de la Dirección General de Industrias Culturales y Artes

Carlos Andrés La Rosa Vásquez

Director de la Dirección de Artes

**Música y Políticas Públicas para el Desarrollo Memorias
del IV Coloquio de Investigación Musical de IberoMúsicas**

© Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima 41

Primera edición digital: Lima, abril de 2022

Edición

Fernando Arturo Ríos Correa

Diseño y diagramación

Oficina de Comunicación e Imagen Institucional

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2022-03714

ISBN: 978-612-4391-64-4

Documento disponible en <https://www.infoartes.pe/memoria-ibermusicas/>

Índice

Presentación	7
Introducción	8
• Agustín Fernando Ruiz Zamora - Chile / Músicas, colectivos y patrimonios: la gestión institucional del patrimonio musical en Chile tras la suscripción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco.....	11
• Zamira Barquero Trejos - Costa Rica / Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica: baluarte del patrimonio musical costarricense.	26
• Guillermo Theo Hernández Villalobos - México / La Fonoteca Nacional: 10 años de resguardar, preservar, investigar y difundir el patrimonio sonoro de México.	36
• José Ángel Viña Bolívar - Venezuela / Avances y desafíos en la circulación nacional y regional del patrimonio sonoro venezolano, a partir del desarrollo de las políticas públicas: casos recientes.....	49
• Laura D. Vilar Álvarez - Cuba / Investigación musical y archivos sonoros: el caso de Cuba.	61
• José Antonio Alonso Labanca y Diego Traveso - Uruguay / La industria de la música y los modelos de negocios digitales: desafíos para la elaboración de políticas.	70

- **María Gabriela Montalvo Armas - Ecuador /**
Trabajo en el arte, trabajo doméstico y precariedad. Análisis
con enfoque de economía feminista de la relación entre
las formas de organización y producción de las prácticas
artísticas y el trabajo doméstico y de cuidados.....79

- **Fernando Arturo Ríos Correa - Perú /**
Las políticas culturales en los países andinos en relación a las
músicas populares: los casos de Perú y Ecuador. 86

- **William Robert Herron Mendez - Panamá /**
Panama Jazz Festival: del emprendimiento cultural a la ley
nacional en quince años. 101

- **Claudia Marina Mejía Garzón - Colombia /**
Plan Nacional de Música para la Convivencia: una política
diversificada para la construcción de ciudadanía en Colombia..... 112

- **Magali Oliveira Kleber - Brasil /**
Música, educação e cidadania: o papel dos projetos sociais
nas políticas públicas de inclusão social no Brasil. 127

- **Esteban Ignacio Agatiello Piñero - Argentina /**
El fomento a la música en la Argentina. 143

- **Eliodoro Fleitas Villar - Paraguay /**
Sonidos de la Tierra: «Cuando hay música la historia cambia».
La educación musical como herramienta de desarrollo e
inclusión social. 147



Presentación

Pensar al arte en general y a la música en particular como poderosos catalizadores de cambios sociales ha sido uno de los conceptos mandatorios para nuestro Programa y al ver el avance en la materialización de iniciativas apoyadas por Ibermúsicas, nos sentimos orgullosas y orgullosos de ver plasmado ese objetivo.

Sigue siendo necesario propiciar un ámbito de encuentro e intercambio entre la Música y las Políticas Públicas para el Desarrollo, a fin de crear un marco de reflexión, análisis y profundización en este aspecto fundamental de la praxis artística y docente. Enfocarse hacia la mejora de la calidad de vida de las ciudadanas y los ciudadanos de nuestras naciones y en especial de nuestras músicas, posibilita la integración de grupos sociales en situación de vulnerabilidad.

En el ámbito patrimonial, lo que en este documento se recopila, pone en relieve un aspecto que influye enormemente en el desarrollo de las sociedades y que gracias a los investigadores e investigadores de nuestra región, podemos rescatar y admirar.

Es por todo esto que en Ibermúsicas nos sentimos honrados de fomentar este Coloquio que hoy llega a su instancia de publicación. Anhelamos que los textos aquí recopilados puedan fungir como disparadores de ideas y acciones capaces de aportar a la transformación social para el desarrollo, la integración y el bienestar de nuestras hermanas y nuestros hermanos iberoamericanos.

Especiales felicitaciones y agradecimientos a quienes participaron en este IV Coloquio de Investigación y a quienes hacen posible que hoy se publiquen las memorias de este interesante encuentro realizado en Lima, Perú con todo ese encanto y riqueza patrimonial.

Camila Gallardo Valenzuela
Presidenta
Programa Ibermúsicas

Introducción

Crear con políticas públicas

Uno de los principios de las políticas públicas ligadas a las artes y el trabajo artístico, es la garantía de la libertad de creación, una característica universal intrínseca a las artes, y que permite que lo producido sea reflejo del imaginario y hacer de los pueblos, comunidades, etnias y movimientos sociales a los que representan y desde los que parten.

Desde sus primeras épocas como naciones independientes, durante el siglo XIX, los estados latinoamericanos buscaron promover las artes, si bien estos proyectos se caracterizaron por las limitaciones presupuestales y de recursos técnicos, además de los sesgos propios de los espíritus de época de cada espacio. En esos momentos, y de formas poco articuladas, se estimuló la creación de teatros, la autorización de arenas de espectáculos, la formación de pequeños marcos musicales estatales, el financiamiento de proto bandas de guerra e incluso la creación de centros de formación musical.

Sin embargo, es durante el siglo XX cuando las repúblicas de esta porción del continente comienzan a llevar las políticas públicas relacionadas a las artes, entre ellas la música, a un nuevo nivel, que buscaba reconocer la producción ciudadana, es decir, dejar de entender al estado solo como un autorizador y educador, y ampliar sus perspectivas hacia el reconocimiento y promoción de lo que sus pueblos producían, llegando a considerar en muchos casos que esas creaciones eran el corazón de la cultura nacional.

El siglo XXI, entonces, encuentra a nuestros estados abocados al desarrollo de políticas culturales que reconozcan la diversidad musical de sus más amplios sectores ciudadanos, sus pueblos indígenas y sus poblaciones vulnerables, la elaboración de estrategias de difusión nacional e internacional de sus propuestas musicales, la consolidación de sus patrimonios sonoros con enfoque regional, la adaptación a los nuevos mercados digitales de empresas musicales, la mejora de la educación artística en sus proyectos formativos nacionales y el fortalecimiento de los relatos históricos de sus músicas como parte de la construcción de su historia nacional.

De este modo, los países miembros de Ibermúsicas han entendido que la única forma posible de garantizar la libertad de creación de sus artistas es contando con estados fortalecidos de forma tal que empleen sus políticas en garantizar que aquellos puedan ejercer a plenitud sus derechos culturales.

El Ministerio de Cultura, como institución representante en el Perú del programa Ibermúsicas, agradece la confianza depositada en el país para llevar adelante este coloquio, que buscó reflexionar sobre los diferentes logros y retos que cada estado ha llevado a cabo de forma histórica para promover la creación musical de sus pueblos.

Carlos La Rosa Vásquez

Director de Artes del Ministerio de Cultura de Perú
Representante del programa Ibermúsicas en Perú



Chile

Músicas, colectivos y patrimonios: la gestión institucional del patrimonio musical en Chile tras la suscripción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco

Agustín Fernando Ruiz Zamora

Chile
Musicólogo

Abstract

Al revisar las disposiciones institucionales para la gestión del patrimonio musical encontramos que, casi de modo indefectiblemente, las orientaciones y propósitos aluden mayoritariamente a los archivos sonoros. De modo directo o indirecto, este hecho releva a los repositorios de grabaciones y otros fondos de registros musicales como bienes culturales destinatarios de los esfuerzos de la gestión en este específico ámbito. Esta apreciación, que surge de un enfoque patrimonial de corte objetual y conservacionista, generalmente da curso a gestiones patrimoniales del ámbito documental desde donde se estructuran no solo estudios y conocimientos, sino también discursos superpuestos de poder y hegemonía que no necesariamente son un correlato de las realidades sociales y culturales que dieron origen a dichos registros, sino más bien de la institución que los posee.

No obstante, cuando en octubre de 2003 la Unesco formula la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la visión que otrora dominara la gestión del patrimonio musical empieza a ser revisada bajo la óptica de nuevas emergencias que, más bien, ponen el foco en la naturaleza subjetiva y subalterna de las músicas contenidas en dichos archivos, especialmente, aquellas que fueron registradas mediante procesos etnográficos. El proceso de salvaguardia comienza a irrumpir en el ámbito patrimonial, proponiendo un trabajo cuyo énfasis e interés se oriente hacia aquellos sectores vivos de la sociedad donde ocurre la música antes patrimonializada solo desde el acopio de soportes que la registran.

Los foros ciudadanos sobre el desarrollo de la música nacional tienden a abordar ejes temáticos tan variados como reiterados. La producción musical, *copyright* y propiedad intelectual, las audiencias, los medios de difusión y consumo, lo formativo y curricular han sido en menor o mayor grado asuntos recurrentes en este debate. Solo recientemente la investigación y el patrimonio musical comienzan a superar su histórica ausencia en estos foros, situación que hasta

el 2004 no estaba aún resuelta.¹ La causa de esto puede radicar en el hecho de que la investigación musical es un tema acotado al circuito académico. Más restringido aún es lo relativos al capital cultural que le concierne, llamado la mayor de las veces patrimonio musical. Tal vez sea esta la causa de la manifiesta confusión que hoy los propios musicólogos declaran respecto de no existir en la práctica una separación entre dichos ámbitos.

La música generada por y para una nación o comunidad se ha entendido como parte del patrimonio cultural de la misma, ya sea en sus formas material o inmaterial, y al parecer, hoy en día todos estamos trabajando en líneas de “rescate” patrimonial. Es más, podríamos afirmar que prácticamente todo el trabajo musicológico está siendo entendido en este sentido (Fahrenkrog, 2013, p. 47).

Este debate ha comenzado a tomar posición al interior de la disciplina en un momento en que el patrimonio cultural se ha vuelto en Chile un tema recurrente y de cierta importancia en el debate ciudadano, aunque en muchas de estas discusiones no hay claridad conceptual sobre los alcances de la nomenclatura usada ni los deslindes temático-metodológicos. Mientras que al interior de la comunidad musicológica se estima que, según Fahrenkrog (2013), «la idea de patrimonio musical está lejos de ser una noción unívoca» (p. 47), en otros sectores se percibe la tendencia actual de usar, acudir e invocar este concepto como un espacio social desde donde es potencialmente posible reclamar reconocimiento y articular la participación para algunos ámbitos culturales que, explícita o implícitamente, son percibidos como subalternos. Esta apreciación general es relativamente reciente y se ha ido instalando solo después de la aparición de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco de 2003.

No obstante, la noción de patrimonio musical, concebida desde los ámbitos de poder, es anterior a esta visión y, en gran medida, remite a referencias más específicas —aunque también restringidas— inscritas dentro de lo que se considera patrimonio documental. Por lo mismo, estas restricciones deben analizarse también en términos operativos, asunto que tocaremos en los párrafos siguientes. Por ahora diremos que, a diferencia del alto interés que en términos generales ha comenzado a desplegar la gestión patrimonial, el patrimonio musical, planteado en los términos de patrimonio documental, es un asunto de convocatoria mucho más acotada y, ciertamente, algo que —como lo ha advertido Fahrenkrog— hoy se vincula con la actividad investigativa, a lo que yo agregaría que este vínculo está dado, además, por la demanda específica del rubro, en cuanto a suplir la necesidad de contar con acopios de materiales de carácter documental, que den soporte a la investigación musical, tanto de orientación historiográfica como etnomusicológica.

Sin embargo, el patrimonio musical es un ámbito al que el Estado chileno

¹ A modo de ejemplo, cuando en el 2004 el Estado crea el Fondo de la Música, una línea de concursos públicos para proyectos de desarrollo cultural, no estaba contemplado en este la investigación musical, situación que tardó un año en solucionarse convenientemente.

ha prestado atención desde ya hace casi cien años y su punto de partida podríamos situarlo en octubre de 1925, cuando se promulgó el Decreto de Ley N.º 651, que creaba el Depósito Legal y el Consejo de Monumentos Nacionales,² norma que en 2013 es finalmente incluida en la Ley N.º 20.709 que modifica las normas Sobre el Depósito Legal de Creaciones Audiovisuales, específicamente el Artículo 14 de la Ley N.º 19.733, Sobre Libertades de Opinión e Información y Ejercicio del Periodismo. Si queremos precisar aún más sobre el rol del Estado en materia de regulación de los aspectos del patrimonio musical debemos mencionar la más desconocida de las disposiciones jurídicas vinculadas al patrimonio cultural; la Ley N.º 17.929, que en julio de 1973 crea la Comisión de Instrumentos Históricos, en la que se establece que «los instrumentos antiguos y los órganos declarados de interés artístico nacional estarán sujetos a los procedimientos de protección estatal que en esta ley se establecen».³ A estas magras disposiciones jurídicas para la protección del patrimonio cultural, hay que sumar la reciente Ley N.º 21.045 que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, institución que entró en funciones el 1.º de marzo de 2018 y que deberá, entre otras tareas, elaborar una nueva ley de patrimonio.

Pero quizá la debilidad mayor de este ámbito ha sido la gestión en torno al servicio. Este problema se manifestó cuando en la década de 1990 la música popular entró al circuito del estudio musicológico. Tratándose de música de inicios del siglo XX, el enfoque historiográfico siguió siendo determinante, pero ciertamente las colecciones de partituras fueron cediendo aquí su centralidad al documento discográfico. Esta línea de investigación se materializó en el paradigmático libro *Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950*, obra en la que el análisis de la discografía de comienzos del siglo XX tuvo, sin duda, un rol tan fundamental como insustituible. No obstante, la sistematización de dicha discografía se había realizado parcialmente mediante proyectos privados en que se catalogaron⁴ y digitalizaron⁵ más de cuatrocientos discos de 78 rpm. Dichos catálogos pasaron posteriormente a incorporar el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile como una contribución de particulares. Este proceso, que tenía lugar cuando apenas comenzaba la era digital, fue un modelo de gestión que incidió en la organización o reorganización de otros archivos en diversas instituciones, principalmente académicas.⁶ En las décadas siguientes, un número no despreciable de tesis de posgrado se han desarrollado en torno a la música popular, donde ha tenido presencia contundente una línea historiográfica orientada al siglo XX y donde la consulta de documentos sonoros ha sido clave. Esto ha ocurrido en un contexto de incremento relativamente exponencial que han experimentado la investigación musical y la demanda de conocimientos específicos, tras la

2 Revisar Mella Cáceres, R. (2011). *El caso del navío Oriflame y la legislación sobre monumentos nacionales*.

3 Ver <http://bit.ly/2ZcK9Wn>

4 Para mayor alcance, revisar Martínez, C., Astica J. y Sanhueza, P. (1997). *Los discos 78 de música popular chilena*.

5 Revisar Ruiz, A. (1996). *Del fonógrafo al DAT: Repositorio digital y catálogo de 502 tracks digitalizados con música popular chilena desde 1910-1956*.

6 Algunos casos son Fondo Margot Loyola, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Centro de Documentación Musical, Facultad de Arte, Universidad de Chile; Archivo de Música Popular Chilena, Pontificia Universidad Católica de Chile; Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional; Archivo Etnográfico Audiovisual, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile; entre otros.

implementación de los programas de posgrado en musicología y afines que recientemente se han organizado en el país.⁷

Las nociones de patrimonio sonoro implícitas aquí hacen referencia a lo que conocemos como patrimonio documental que, según el recién creado Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, no es sino «parte significativa y concreta de la memoria colectiva de los pueblos del mundo (.) Es el legado del pasado a la comunidad mundial presente y futura» (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, sección ¿Qué es el patrimonio documental?, párr. 1). Empero, no es tan fácil percibir esta definición en la movilización de recursos que ha dado origen a los últimos archivos sonoros, es que hasta aquí vemos en pugna dos conceptos que, en lo operativo, no son correspondientes entre sí. De un modo general, podríamos decir que aquella visión de una archivística sonora, de alcance nacional, concebida como una responsabilidad estatal, mandatada por el ya referido Decreto de Ley N.º 651 y gestionada en una discoteca centralizada, cuya administración dependió siempre de la Biblioteca Nacional, fue en la práctica poco eficaz y superada de modo empírico por una archivística de intereses académicos específicos, de perfil programático y, por lo mismo, fragmentaria, cuyo propósito ha sido el apoyo a la práctica musicológica y a la generación de conocimientos que a esta le compete.

Podríamos decir que en algo más de setenta años ocurrió un cambio de sentido en la conceptualización que movilizaba la gestión del patrimonio musical, migrando desde una responsabilidad estatal con propósito identitario —que es documentar para construir referencias de lo nacional— a un sentido más propiamente disciplinario, donde el trabajo de archivística está dirigido a un segmento muy acotado y clientelar; en este caso, a la actividad musicológica. La propia práctica investigativa fue ampliando la visión primigenia del Depósito Legal de fonogramas a colecciones más complejas que hoy abarcan partituras, cilindros de música, rollos perforados de autopiano, instrumentos, iconografía, etc., superando con creces la idea originaria de la mera fonoteca. Por otra parte, con la portabilidad de los equipos de grabación cada vez más compactos y fáciles de usar, aparece en escena el registro de campo, que en la actualidad da especificidad a algunos archivos sonoros como el Etnográfico Audiovisual de la Universidad de Chile.

El material sonoro reunido en las últimas dos décadas ha superado enormemente lo compilado durante casi un siglo, y es objeto, al menos, de cuatro grandes ámbitos de gestión: a) la restauración, conservación y preservación del material en cuanto soporte físico; b) la documentación del mismo con todo lo que ello implica; c) el servicio de consulta y uso, y d) la difusión. Conforme a la puesta en práctica de estos lineamientos, las diversas instituciones que gestionan estas colecciones han ido creando y acumulando un caudal que comienza a ser un activo particular y especializado, junto con constituir un sello de creciente autoridad para la institución que lo posee. A

⁷ Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile (1993), magister en Musicología Latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado (2014) y el programa de doctorado de Arte con mención en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

esto claramente se le puede llamar patrimonio, en el más amplio sentido de la palabra, principalmente por el carácter de mercancía cultural y el valor agregado que la gestión les confiere a los materiales ya transformados en bienes. En los antecedentes revisados anteriormente, queda en clara evidencia que los musicólogos mayoritariamente entienden su trabajo como la interpretación de una realidad musical determinada tras la revisión y análisis de materiales que, cuando no los hay, son necesarios hallarlos, restaurarlos —si es el caso— y sistematizarlos para su uso.

Pero una concepción distinta comenzó a surgir tras la suscripción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de la Unesco, año 2003. Esta convención, que entró en vigor en el 2006, fue suscrita por el Gobierno de Chile en el 2008 y ratificada en el Parlamento en enero de 2009. Desde entonces, se ha buscado la forma de interpretar el espíritu de dicha convención, intentando comprender cuál es el significado de patrimonio cultural inmaterial y qué implica su tratamiento. Más específicamente, nos tocó hacer este ejercicio en el ámbito de la música y una de las lecciones que aprendimos es que, realmente, este no es otro que el ámbito de los colectivos y las comunidades que la conciben e interpretan música; es decir, de los músicos. En este plano fue importante dejar de pensar en las acciones dirigidas a colecciones *objetuales* y migrar metodologías mediante las músicas vivas. En este plano, una de las primeras situaciones en atender fue la poca credibilidad y desconfianza que inspiraban los aparatos hegemónicos —entiéndase las universidades y las reparticiones del propio Estado— a la hora de mostrar interés en sus músicas. La primera razón de esto radicaba en el hecho de que ya por décadas habían pasado muchos investigadores, pero casi ninguno restituyó siquiera una fotografía. La segunda: un desconocimiento total acerca de cuál fue el destino y propósito de los materiales registrados. Podríamos decir que estas aprehensiones formaban parte de una memoria local. Estos fueron los problemas iniciales que se plantearon, por ejemplo, cuando en el 2012 se dio inicio a las tareas para la postulación de los bailes chinos a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Junto a la desconfianza de no pocas agrupaciones, los cultores no entendían en qué podría servirles a ellos el trabajo con el Estado.

Una de las experiencias previas a la suscripción de esta convención, que tempranamente contribuyó a orientar tanto las tareas como la modalidad de interacción entre funcionarios y las comunidades, tuvo lugar en el trabajo que se llevó a cabo desde la División de Cultura del Ministerio de Educación con el oficio de organilleros. Guiado más por la intuición que por un planteamiento metodológico propiamente tal, el trabajo con este gremio se inscribió dentro de las estrategias de investigación-acción-participación, donde la intervención etnomusicológica acompañó y dio forma de proyecto a las intervenciones de cultores, quienes vieron en esta relación la oportunidad de participar y colaborar a fin de incluir sus expectativas y necesidades en el plan de trabajo. Una de estas necesidades dio origen a un primer proyecto orientado a la restauración de organillos. En dos proyectos consecutivos, se atendió el equipamiento de un taller de restauración, la formación de dos nuevos maestros aprendices,

la restauración completa de cuatro organillos y la reparación de otros veinte aparatos.

Los resultados de casi tres años de trabajo favorecieron a la experiencia asociativa de los organilleros, pero también estimuló a algunos funcionarios del patrimonio cultural material a proponer la creación de un museo del organillo. La idea de un museo asomaba una noción de patrimonio, pero su énfasis y enfoque atendía los intereses de un segmento de la sociedad que entiende el patrimonio como una interminable colección de objetos antiguos, sobre los que se puede estructurar un relato histórico. El problema es que el sentido museográfico de lo patrimonial estaba fuera de orden, pues la respuesta inmediata de los organilleros fue argumentar que con los organillos en un museo ellos quedaban sin trabajo y se acababa un oficio de cien años, que en Chile había perdurado más tiempo que en otros muchos países. Una reflexión tan certera como la argumentada por los organilleros llevó en 1999 a asumir una idea básica: más allá de la importancia patrimonial de ciertos objetos, la gestión patrimonial puede centrarse en el sentido que una comunidad o colectivo define en dichos objetos, a través de una especificidad práctica y atinente a su modo de vida, como permanencia operativa y distintiva en el tiempo. Hablamos, por cierto, del mismo organillo, pero como un sistema de vida donde se incluyen varias categorías, entre ellas, lo material, en cuanto instrumento. Pero la cuestión aquí es saber reconocer cuál es el lugar cultural del instrumento y cuál el espacio social donde circula dicho sentido. Ciertamente, es en este punto donde el museógrafo y el organillero no se encontraron, pues para este último su lugar es la economía familiar y espacio calle y no el museo. Y en esta definición lo central está dado por la serie de conocimientos, saberes, estrategias y orgánicas que han permitido que un oficio, que en la década de 1940 ya estaba en franca decadencia en todo el mundo occidental, haya sobrevivido hasta nuestros días.

Este aprendizaje llevó a priorizar una línea de trabajo orientada a fortalecer el oficio, buscando superar los problemas diagnosticados por los propios cultores, siendo el más serio de todos la marginalización y la persecución del *establishment*. Instalada la idea del patrimonio, se concibió al oficio como centro de una campaña de valoración, donde era necesario construir un proceso inédito: organizar una historiografía sobre la base de los relatos de la memoria y darle al oficio una posición en el devenir social del siglo XX.⁸ Junto con ello fue necesario develar los aspectos tecnológicos del instrumento, la procedencia, los materiales, su origen y funciones sociales a través de un siglo de labores callejeras, a lo que se añadió la labor de catalogar las piezas. Además, fue importante identificar el repertorio, tesituras, registros, sistemas de afinación, formatos y tipologías, entre otros aspectos técnicos.⁹ Todos estos conocimientos comenzaron a ser dispuestos en comunicaciones especializadas propias del trabajo disciplinario. Pero además fueron la base de un proceso comunicacional que llegó a los medios por diversas vías y, muy

8 Ver Ruiz, A. (2001). Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del gremio.

9 Ver Ruiz, A. (2008). Drehorgelspieler in Chile: vom Familiengewerbe zur Populären Kultur.

especialmente, mediante productos artístico-culturales como el concierto didáctico. Finalmente, el organillero se instala en el imaginario social como un sujeto del patrimonio cultural urbano que llega a la tradición oral tras un largo proceso que comienza en el siglo XIX como expresión de las primeras experiencias de la industria de la música envasada.¹⁰ Con nitidez se fue acentuando el relieve patrimonial cultural del oficio de organillero más que del instrumento y con ello emergió, como en todo patrimonio, la noción del organillero como un legatario específico e inequívoco. Este fue un ejercicio un tanto *sui géneris*, cuyas acciones fundantes tuvieron lugar entre 1998 y 2003, pero servirían de base para lo que se vendría.

En 2006, y con solo cuatro profesionales, se organizó el primer equipo de trabajo en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial, el cual propuso algunos procedimientos para abordar los desafíos que se vendrían cuando se suscribiera la Convención Unesco 2003, hecho que se materializó en el 2009, pero ya se había consolidado la convicción que el patrimonio cultural inmaterial no se podía gestionar sino desde, con y para la comunidad o colectivo implicado en la práctica que se quiere resaltar, proteger y salvaguardar. En ese sentido, el trabajo con los organilleros fue solo un comienzo exploratorio y, en varios aspectos, asistemático, pues aún no se contaba con la formulación un proceso propiamente tal.

Producto de esta convicción, el Estado chileno, mediante la otrora Sección de Patrimonio Cultural Inmaterial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, implementa el reconocimiento a los Tesoros Humanos Vivos, dirigido a resaltar la importancia de las personas y comunidades por sobre la manifestación. En este programa, se han destacado cultores colectivos e individuales de diversas disciplinas y entre ellas, por cierto, la música. En este contexto, se abordó un desafío de proporciones, me refiero al sistema devocional de los bailes chinos. Se trata de una práctica ceremonial que da cuenta de los procesos de mistura y sincretismo ocurridos en la colonia temprana y que guarda en sus inicios una fuerte relación con la economía minera y agrícola de fines del siglo XVI y siglo XVII. Este sistema contempla una totalidad cercana a las noventa agrupaciones repartidas en un área administrativa cercana a los 300 000 km². El programa, que atiende a algo más de dos mil beneficiarios directos e indirectos, presenta una problemática de varias aristas que, en el encuentro nacional de cultores de bailes chinos realizado en septiembre de 2015, se expresaron en siete ámbitos y en las consiguientes siete medidas a adoptar en el plan de salvaguardia. Asuntos específicos relacionados con el canto de abanderados y la construcción de instrumentos como flautas y tambores son parte de los aspectos que se incluyeron en los planes de trabajo. Las principales acciones no se centraron en comprar y proveer estos instrumentos, sino en implementar actividades donde maestros conocedores de los secretos constructivos de estos instrumentos se encontraran y compartieran dichos saberes con integrantes de bailes que han perdido el conocimiento que antaño guardaban

10 Revisar Ruiz Zamora, A. (2010). Noua prezenta a flautetarrului in paisajul urban din Chile: Strategie pentru o tranzitie: drumul de la marginalizare catre elementul integrat in patrimoniul cultural national.

viejos cultores ya desaparecidos. El propósito mayor en estos talleres ha sido construir instrumentos que mantengan la sonoridad arcaica, una particularidad especialmente importante en la flauta que posee un tubo complejo o tubo de dos diámetros escalonados que, por cuestión de proporción en la división de la columna de aire, produce un batimiento de frecuencias críticas. Sin duda, se trata aquí de una estética sonora que deviene de la cultura paracas (900 años a. C.), que se dispersó hacia el sur por ambas laderas de la cordillera de los Andes, en distintos estadios y contextos culturales. A los conocimientos preexistentes sobre esta flauta,¹¹ el equipo realizó un aporte al establecer la proporción que regula las longitudes internas de las secciones del tubo. El dato cobra importancia al momento de realizarse los talleres, pues esta proporción rige el principio constructivo del instrumento y del sonido esperado. Pero, ciertamente, el asunto central no ha sido uno solo; en ese inmenso territorio existen procesos socioculturales muy diferentes que tienen su correlato en las notables diferencias estilísticas de la música y la danza, aunque en principio el género es uno solo.

En el baile chino, la música ha tenido un rol determinante, tanto como lo han sido también los conocimientos que nos reporta la investigación académica, la mayor parte de ellos preexistentes al plan de trabajo de salvaguardia. No obstante, estos conocimientos estaban escindidos de su problemática histórica, social y cultural en cuanto al proceso. Por este motivo, nos dimos la tarea de editar y publicar un libro acerca de los bailes chinos, donde la música estuviese presente solo como uno de los elementos constitutivos de un sistema cuyo mayor anclaje es la memoria. El empeño estuvo, más bien, en estructurar un texto desde la comprensión que los propios bailes y sus integrantes tienen acerca de su práctica, enlazando aspectos históricos que ponen al sujeto en el centro del interés. No son la flauta de tubo complejo, ni es el tambor atacameño o Aconcagua, ni el estilo lírico del canto de alférez o el abanderado lo que concentra el foco de interés, sino la dinámica en la cual el baile chino se convoca como participante de una devoción en la histórica lucha con la autoridad y la institucionalidad, conflicto en que la música y su disonante estética no está ajena. Dos cuestiones entonces que acotar en este punto: a) las disciplinas musicológicas tienen en Chile una baja experiencia aplicativa y sus propósitos generales son casi exclusivamente de orden teórico-especulativo, con lo que no pretendo una crítica, sino más bien indicar un encapsulado ámbito de especialización profesional; b) la relación casi unívoca que Fahrenkrog advierte entre la actividad propiamente musicológica y la patrimonial, no parece estar tan claramente expresada cuando el patrimonio es de naturaleza inmaterial porque, al parecer, lo patrimonial al interior de la disciplina se configura preminentemente a partir de un imaginario objetual y no social. Esto reforzaría la primera cuestión observada. Y aquí me permitiré una digresión.

11 Para mayor alcance revisar Pérez de Arce, J. (1996). Polifonía en fiestas rituales de Chile central. ; Ruiz Zamora, A. (1995). Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia católica.

En 2009 asistí en Ciudad de México al Congreso de la Sociedad Internacional de Etnomusicología, organizado por la Universidad de Indiana en colaboración con la Universidad Autónoma de México (UNAM). Por cierto, allí presenté en la jornada preinaugural la idea de una etnomusicología de aplicación, cuya metodología se basase en consideraciones éticas, como por ejemplo: que el desarrollo de la investigación y sus resultados representaran un beneficio a la comunidad estudiada, porque muchos etnomusicólogos trabajamos con músicos mucho más que con músicas, y tendría que ser un deber que los resultados representaran un beneficio a esos músicos y sus formas de vida en torno a la música estudiada, hecho que no necesariamente debiera tener una expresión monetaria. Y esto, en atención a que el etnomusicólogo basa su acción investigativa en una posición de privilegio: la subalternidad de sus «informantes», lo que supone la buena disposición de estos a colaborar solidariamente con el investigador. Por cierto, más de un 80 % del auditorio lapidó sin contemplaciones la proposición, pues esta privaría a la etnomusicología de un desarrollo disciplinario, limitándola a lo circunstancial.

Otro de los casos que el equipo atiende, la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial, que coordiné hasta abril de 2018, ha sido el canto a lo poeta, asunto sobre el que hay bastante literatura y que siempre valoramos con observancia, por ser productos académicos desarrollados por los grandes precursores de los estudios folclóricos en Chile.¹² No obstante, el conocimiento que modestamente es posible desarrollar desde la investigación aplicada puede también constituir un aporte epistemológico, pues esta investigación es concebida desde un perspectivismo que aporta la posición privilegiada para observar y comprender. La investigación participante y aplicada permite conocer los procesos internos que hacen que las prácticas sean consideradas patrimoniales, hecho que no se puede explicar en sentido inverso; o sea, desde la declaratoria o formulación a priori de lo que es o no patrimonio. Un ejemplo de esto en el siguiente párrafo.

Cuando comenzamos a trabajar este elemento asumimos desde un principio la validez de uno de los postulados más determinantes de la academia: que el canto a lo poeta era un complejo universo lírico nacido a fines del siglo XVI, herencia directa del siglo de oro de la literatura española, donde el mayor legado serían las formas estróficas de la décima y la copla, tan presente aún en Hispanoamérica. También afirman, además, que sus tres componentes básicos, canto a lo humano, canto a lo divino y a la paya, son una misma cosa, pues comparten una raíz común: el arte de la décima espinela, llegada a Chile con los jesuitas en 1612, tras su desembarco en la costera localidad de El Convento, región de Valparaíso, donde habría establecido su primer emplazamiento. No solo eso, se comparte además los modelos melódicos, los templates de la guitarra, *toquíos* e, incluso, estilos, siendo el único factor diferenciador el contenido literario. Bajo estos predicamentos, nos dimos a la tarea de convocar a payadores (cantores de contrapunto repentista), cantores a lo humano y lo

¹² Revisar Uribe Echevarría, J. (1974). *Flor de canto a lo humano* y Pereira Salas, E. (1962). Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile.

divino, a una mesa compartida de trabajo, pues todos serían parte de una misma tradición. Tras un año de gestiones y jornadas, los payadores —que eran notoria minoría— decidieron renunciar al plan de trabajo, desistimiento que tenía por causal el hecho que habíamos reunido en una misma dinámica a payadores que, en la actualidad y desde al menos treinta años, tienen una práctica más bien urbana orientada al entretenimiento de públicos masivos, con cantores a lo divino, cuyas prácticas corresponden en muchos casos a un tipo de servicio espiritual —novenas y alojadas de santos, velorios de angelitos y adultos—, como protagonistas de un espacio ritual propio del paisaje rural. Mientras los primeros se han profesionalizado y especializado mediante un intenso intercambio internacional con cultores de otros países de Hispanoamérica y Canarias, los segundos se orientan al cultivo poético musical, en espacios y momentos de escala muy acotada, donde ocurre una socialización intersubjetiva que refuerza el sentido de pertenencia local. En lo operativo, mientras el payador busca construir versos con rima rigurosa en el menor tiempo posible, conservando el lineamiento métrico y temático de lo que se improvisa; el cantor a lo humano busca reforzar la emoción devocional que los convoca frente al resto de los presentes, destacando la potencia poética del lenguaje como una forma reflexiva, creando el necesario contrapunto entre lo propiamente ritual y lo social que conviven en un ceremonial. Por cierto, estos aspectos son mucho más que mero contexto y tienen una incidencia directa en cuestiones estilísticas del canto, entendiendo que el estilo es aquello que define la práctica como una especificidad que trasciende a la formalidad del género. Pero ¿por qué esta distinción no estaba prevista en los estudios previos? Pensamos que ello se debe a que son distinciones que no se pueden apreciar desde el conocimiento que resulta del abordaje externo centrado en los aspectos formales e históricos —como muchas veces sucede con el trabajo académico—, sino solo el trabajo que logra calar en los contextos reales, donde se observan las disyuntivas y comportamientos que constituyen la trama social de las prácticas con las que trabajamos. Concluimos, entonces, que ni aquel fundamento histórico de la raíz común, ni las semejanzas estilísticas ni genéricas eran un argumento necesariamente válido cuando se trabaja con una expresión que cobra dimensiones sociales diversas.

Las consideraciones éticas sobre el patrimonio material documental con incidencias en lo inmaterial hoy parecen comenzar a cobrar expresión metodológica en el ámbito de la antropología, lo que voy a ilustrar con un caso proveniente del Archivo Etnográfico y el Colectivo Etnomedia, instancia que ha estado integrada por antropólogos formados en la Universidad de Chile. Este equipo tuvo la responsabilidad —y también la habilidad— de procesar el archivo personal de María Ester Grebe, la etnomusicóloga chilena que marcó fuertemente la línea disciplinaria entre la década de 1960 hasta fines del siglo XX. Durante las primeras décadas de su carrera, ella grabó a innumerables cantores a lo humano y lo divino de los campos de la zona central de Chile. Tras su muerte, ese material, que fuera donado por la familia a la universidad, se digitalizó y catalogó —una acción que podríamos entender como parte de esta relación musicología-patrimonio—. Luego se llevó a cabo un proyecto discográfico cuyo principal propósito fue restituir a la descendencia de

esos viejos maestros desaparecidos los materiales que les fueron grabados hacía ya décadas y que en vida nunca llegaron a sus oídos. Esta vez, nietos y bisnietos se reencontraron con una parte del legado de sus linajes, reavivando la memoria mediante la producción discográfica documental.

Una postura que nos ha parecido importante señalar es que son absolutamente necesarias y condicionantes las consideraciones sobre la posición ética de la investigación del patrimonio vivo, en este caso, musical, pues de lo contrario se acrecienta la brecha social entre el investigador y el investigado. Cuando la investigación de la música de comunidades vivas solo tiene entre sus objetivos producir conocimiento teórico-especulativo, el saber inveterado de una comunidad, o sea, su patrimonio, pasa a ser pieza estructural de una economía que regula el ascenso en la escala del prestigio y jerarquización del mundo académico.

Cobra expresión entonces, una asimetría que se relaciona finalmente con la tenencia y administración del patrimonio como recurso de desarrollo, y la lucha por reivindicar estos patrimonios se establece desde la expectativa específica que tiene quien lo administra. Finalmente, quien asume la gestión del patrimonio cultural es quien se confiere la titularidad de sus derechos, tanto del uso como de la administración en cuanto bien cultural, y es, por último, quien tiene la titularidad o instancia que regula el acceso a dichos bienes y el control de sus beneficios. Por lo mismo es que el patrimonio musical así como otros patrimonios documentales se han transformado en muchos casos en fuentes de información privilegiada para quienes mantienen dicho control. Nuestra función ha sido, entonces, velar porque el beneficio de dichos conocimientos y saberes se remita a las comunidades que lo atesoran en la permanencia de su cultivo.

Bibliografía

Fahrenkrog, L. (2013). Hablar sobre Patrimonio Musical en Chile: reflexiones. *Revista Neuma*, 2(6), 47.

González, J. P. y Rolle, C. (2003). *Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Martínez, C.; Astica, J. y Sanhueza, P. (1997). *Los discos 78 de música popular chilena*. Santiago: Autoedición.

Mella Cáceres, R. (2011). *El caso del navío Oriflama y la legislación sobre monumentos nacionales* (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile). Recuperado de <http://bit.ly/2zc81Km>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Servicio Nacional del Patrimonio cultural. <http://bit.ly/2PaR5if>

Pereira Salas, E. (1962). Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile. *Revista Musical Chilena*, (79), 41-48.

Pérez de Arce, J. (1996). Polifonía en fiestas rituales de Chile central. *Revista Musical Chilena*, (185), 38-59.

Ruiz Zamora, A. (1995). Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia católica. *Revista Musical Chilena*, (184), p. 65-84.

----- (1996). *Del fonógrafo al DAT*. Repositorio digital y catálogo de 502 *tracks* digitalizados con música popular chilena desde 1910-1956. Manuscrito impreso.

----- (2001). Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del gremio. *Revista Resonancias*, (9), 65-83.

----- (2008). Drehorgelspieler in Chile: vom Famlingewerb zur Populären Kultur. *Lied und populären Kultur*, 43-70.

----- (2010). Noua prezenta a flasnetarrului in paisajul urban din Chile: Strategie pentru o tranzitie: drumul de la marginalizare catre elementul integrat in patrimoniul cultural national. *Boletínul Muzeului Stiintei si Tehnicii «Stefan Procopiu» Iasi, Complexul Muzeal National Moldova*.

Uribe Echevarría, J. (1974). *Flor de canto a lo humano*. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral Ltda.



Costa Rica

Ministerio de Cultura

Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica: baluarte del patrimonio musical costarricense

Zamira Barquero Trejos

Universidad de Costa Rica

El Archivo Histórico Musical nace en 1993, en la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR), fruto de un proyecto personal. Luego de un largo proceso de veinticinco años y debido a la carencia de políticas culturales relacionadas con la documentación musical por parte del Estado costarricense, este archivo se ha convertido en una unidad clave para el rescate, restauración, conservación y difusión del patrimonio musical del país.

Nacimiento del Archivo Histórico Musical (AHM)

En la década de 1980, mientras realizaba estudios superiores de canto en Alemania, me acerqué al repertorio de dos grandes mujeres compositoras de ese país: Fanny Mendelssohn y Clara Schumann. Me sorprendió la forma como la misma cultura alemana las había relegado, pues sus canciones no se presentaban con frecuencia en las salas de concierto. Por ello, integré sus *lieder* a mis recitales. Al regresar a Costa Rica, esa experiencia me motivó a investigar acerca de la existencia de mujeres compositoras en el país. Una vez descubiertas, me interesé por integrarlas en mi repertorio, en especial la obra de Rocío Sanz (1934-1993), a quien tuve la oportunidad de conocer personalmente. Su obra y su historia de vida me impactaron profundamente, por lo que me propuse a saber más de ella conversando con familiares y amistades que la habían conocido antes de que emigrara, en 1952.

El 13 de abril de 1993, Rocío Sanz falleció en la Ciudad de México. Inmediatamente, me asaltó la preocupación por lo que ocurriría con su legado artístico. Por eso, solicité el apoyo de la Universidad de Costa Rica para viajar a la Ciudad de México y conocer el destino de sus obras.

En México D. F. contacté al Sr. José Luis Franco, su viudo, a quien convencí, porque no tenían hijos ni otros parientes cercanos, de que donara la obra de la compositora a la Universidad de Costa Rica (UCR). Con este acervo en mis manos —treinta y cinco manuscritos y varios impresos— tuve que buscar la manera de organizarlos y conservarlos. Sin embargo, no había tomado conciencia de la magnitud de la tarea que estaba emprendiendo. Conté con el apoyo del Lic. Higinio Fernández Chaves, director de la EAM, y ese mismo año, 1993, abrió sus puertas el Archivo Histórico Musical.

Afianzamiento del Archivo Histórico Musical

En los primeros años de existencia del AHM, mi trabajo se concentró en dos objetivos: el primero, acondicionar y equipar el espacio para que los materiales tuvieran condiciones adecuadas de almacenamiento; el segundo, aumentar la colección, porque sabíamos de la existencia de varios compositores, pero no teníamos acceso a sus partituras: muchos de ellos estaban muertos y sus obras se encontraban desperdigadas en las casas de familiares y amigos. El contacto con esas personas, que guardaban documentos valiosos, permitió rescatar una cantidad considerable de patrimonio musical; además, se descubrió que la manera más segura de seguir localizando documentos era estableciendo una cadena de información: una persona con documentos llevaba a otra.

Un momento climático en esta etapa de afirmación del AHM fue la donación de la obra completa de Julio Fonseca Gutiérrez (1881-1950), compositor activo desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, considerado uno de los más importantes del país.

En 1999, el AHM había llegado a tener 287 partituras: un total de 875 folios.¹³ Por las características de la documentación que continuaba llegando y al no haber en el país personal especializado, ese mismo año, con el apoyo del Lic. Gerardo Duarte Rodríguez, director de la EAM, se logró la integración de un archivista. El nuevo equipo interdisciplinario, constituido por mi persona y Esteban Cabezas Bolaños, archivista de tiempo parcial, posibilitó que se diera un salto cualitativo en los procesos de tratamiento archivístico básico —clasificación, ordenamiento y numeración de los documentos—, pero, también, generó un rico proceso de discusión acerca de la estructura organizativa y las líneas de trabajo del AHM. Además, propició el inicio de procesos de restauración de algunos documentos, porque el compromiso con los donantes no era solo rescatarlos sino también preservarlos. Era urgente digitalizar los documentos para que los usuarios no utilizaran los documentos originales antiguos.

Varios premios, obtenidos en la primera década del siglo XXI, reforzaron la visibilidad del AHM y contribuyeron a fortalecer los proyectos de restauración y digitalización iniciados unos años antes. El Cuadro 1 detalla los premios y apoyos obtenidos por el AHM en esos años.

¹³ Archivo de Gestión Centralizada de la Escuela de Artes Musicales (AGC-EAM). Informe de labores del Lic. Gerardo Duarte Rodríguez (marzo del 2000, p. 12).

Cuadro 1: Listado de premios y apoyos recibidos por el AHM

Año	Institución o instancia que otorga el premio	Proyecto
2002	Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos (Programa ADAI).	Catálogo de manuscritos e impresos del Archivo Histórico Musical.
2005	Fundación Ford	Al rescate de la identidad musical: restauración de partituras del Archivo Histórico Musical.
2006	Fundación Ford	Al rescate de la identidad musical: digitalización de partituras del Archivo Histórico Musical.
2007	Cooperación Iberoamericana	Restauración de partituras.
2007	Fondo Concursable de la Vicerrectoría de Acción Social, UCR.	Exposición itinerante en celebración del centenario de la muerte del compositor Rafael Chaves Torre.
2008	Fundación Ford	Al rescate de la identidad musical: divulgación del acervo musical del Archivo Histórico Musical.

Fuente: Elaboración de la autora con base en los informes de labores de la Dirección de la EAM.

Esos apoyos, aunados a la ampliación de la plaza de archivista a tiempo completo, ahora a cargo de Annette Seas Cascante, posibilitaron que el trabajo del AHM se consolidara y explorara nuevos horizontes. Las campañas de donación lograron que los donantes no solo entregaran partituras manuscritas e impresas, sino otros documentos, entre ellos: registros sonoros, fotografías, programas de mano, afiches, artículos de periódicos y pequeños objetos, entre otros.

El crecimiento de la colección del AHM visibilizó a varios compositores que habían quedado relegados, pues se completó el listado de sus obras y se recabó información relevante para enriquecer sus biografías. También contribuyó a incentivar la edición de partituras, así como la publicación de algunos libros y textos relacionados con la práctica musical del país. La creación de la serie Patrimonio Musical Costarricense, en el 2003, adscrita a la Editorial de la Universidad de Costa Rica, agilizó y sistematizó el proceso de edición. En el Anexo 1, se detalla el listado de publicaciones costarricenses efectuadas entre el año 1994 y el 2015. Por último, la incorporación del repertorio costarricense en los programas de curso de algunos instrumentos, en los conciertos que ofrecen los docentes y estudiantes de la EAM y en las grabaciones que han emprendido algunos solistas y agrupaciones son otra muestra del impacto del trabajo del AHM.

Nuevos retos para el AHM: creación de la figura del archivo externo e inclusión de la obra de compositores contemporáneos

Por el deseo de seguir ampliando el catálogo de los compositores costarricenses, el AHM ha localizado obras que formaban parte de colecciones privadas o institucionales. Muchas de las colecciones personales fueron donadas al AHM; otras fueron entregadas en calidad de préstamo, utilizando la figura de la

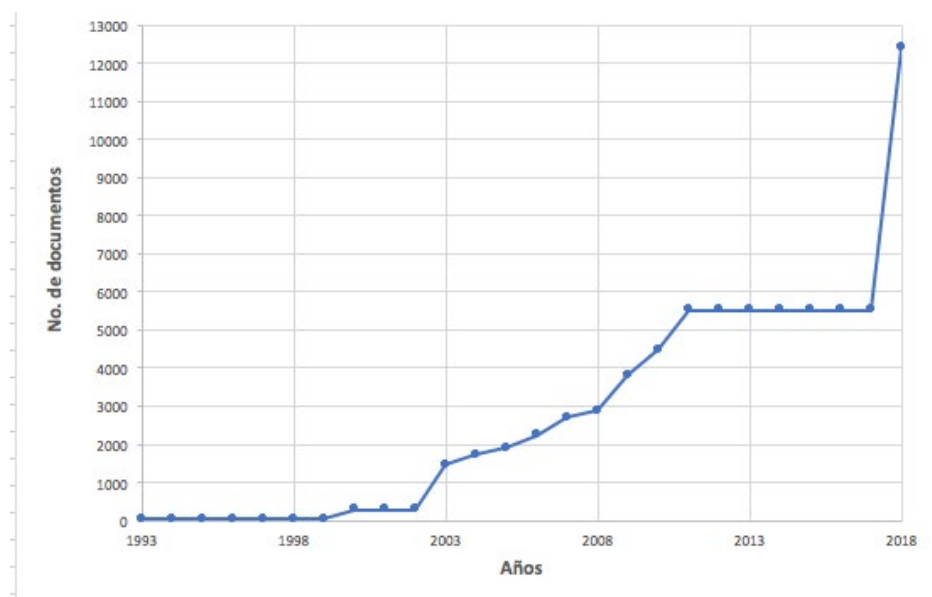
custodia; pero, en algunos casos, aunque las prestaron para ser digitalizadas, los coleccionistas las mantuvieron en su poder. De igual forma, se encontró una gran cantidad de partituras en instituciones del Estado costarricense: el Archivo Nacional de Costa Rica, el Museo Juan Santamaría, el Archivo Histórico Arquidiocesano «Bernardo Augusto Thiel» y el Sistema Nacional de Bandas Nacionales, entre otras. Algunas de estas instituciones resguardaban sus partituras en condiciones óptimas, como es el caso del Museo Nacional; pero, otras las depositaban en cajas y armarios, procedimiento inadecuado para su conservación. En las bandas nacionales, algunos músicos utilizan aún *particellas* manuscritas de los años 1940, 1950 y 1960, con el agravante que muchas veces la obra no había sido publicada ni existía la partitura, por lo que esa *particella* era, en muchos casos, el ejemplar único de una pieza. Con el fin de catalogar parte de ese acervo ubicado en colecciones privadas o institucionales, surgió la idea de crear un «archivo digital externo».

El proyecto, se inició en el año 2010, se digitalizaron y catalogaron las obras, y se protegió cada documento en sobres elaborados con papel libre de ácido y fueron colocados en contenedores adecuados para la conservación a largo plazo. De esta manera, el AHM no solo localizó e identificó 3209 obras sino también a sus autores; contribuyó a preservarlas cuando las devolvió a los familiares o a las instituciones en condiciones adecuadas para su conservación, y las 38 756 imágenes digitalizadas se incorporaron a su acervo, donde pueden ser consultadas por músicos e investigadores.

El reto más reciente del AHM fue la incorporación de algunas obras de tres compositores contemporáneos; Marvin Camacho Villegas (1966), Eddie Mora Bermúdez (1965) y Mario Alfagüell (1948), hecho que se dio en el 2017. Estas obras pueden ser consultadas para fines didácticos, porque los autores mantienen sus derechos morales y patrimoniales. Como se trata de tres de los compositores actuales más activos, la entrega de su obra probablemente motivará a otros compositores a hacerlo.

La Figura 1. resume la cantidad de documentos que han ingresado al AHM a lo largo de sus veinticinco años de existencia. Una tendencia lenta inicialmente, pero que aumenta considerablemente en la medida en que el AHM es reconocido, en primer lugar, en lo interno de la Universidad de Costa Rica y, posteriormente, en el país.

Figura 1: Ingreso de documentos al AHM, 1993-2018



Fuente: Elaboración personal con base a los informes anuales del AHM.

El Archivo Histórico Musical en la actualidad

El AHM cuenta, en la actualidad, con 6181 registros de partituras, 3679 fotografías, 3058 registros sonoros, 28 fondos documentales y algunos objetos. El catálogo incluye a 365 autores. La partitura más antigua es la del «Himno patriótico» de Alejandro Cardona (1827-1899), que se cantó antes de la salida de las tropas a la Campaña de 1856. Para la organización de este importante acervo, se crearon las series documentales Partituras, Fotografías y Documentación, cada una de ellas con sus respectivas subseries.

Figura 2: Estructura organizativa del AHM en la actualidad

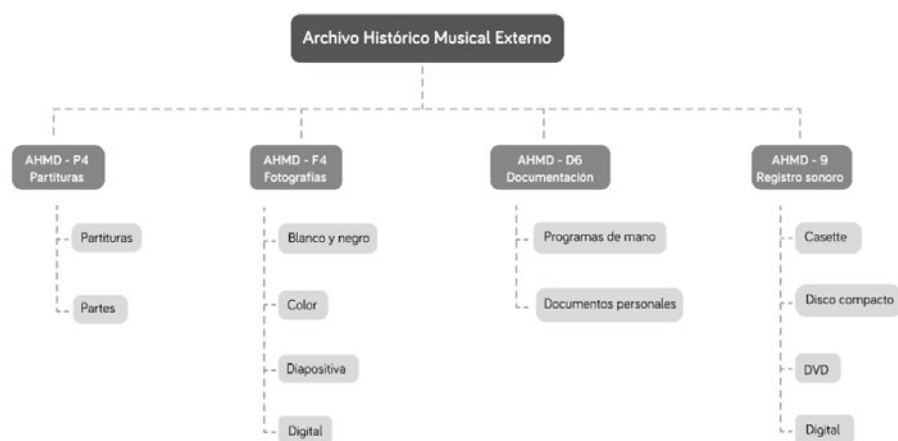


La serie documental Partituras es la más relevante. Cada obra que la integra contiene una ficha descriptiva con los siguientes datos: nombre de la obra, autor, fecha de nacimientos y muerte, título, tipo de documento, instrumentación, género, medidas del documento, número de folios, copista. Además, todas las obras se encuentran digitalizadas para facilitar su acceso.

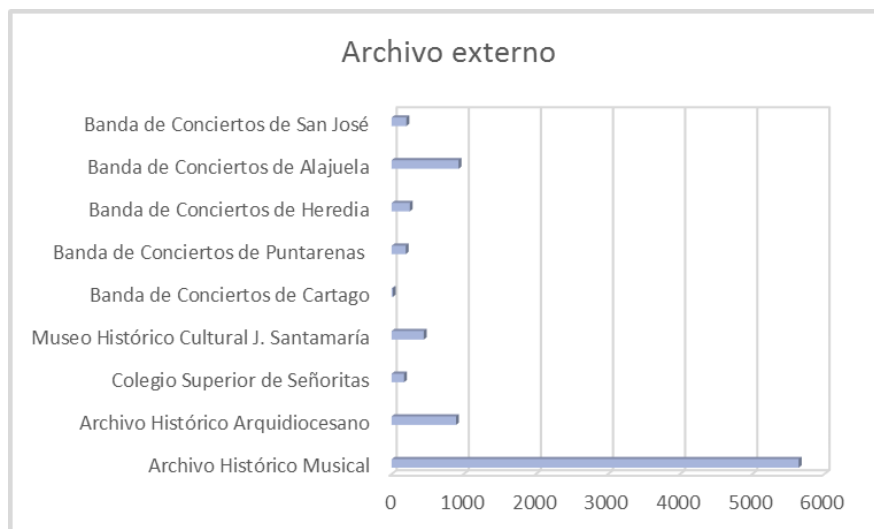
El AHM es, también, una fuente importante para los investigadores de la práctica musical en el país. El análisis del catálogo revela datos interesantes para la historia de la música en Costa Rica. El primero es que la composición en Costa Rica, al igual que en el resto del mundo, es una profesión eminentemente masculina. De 335 autores, solo 11 son mujeres. Otro elemento destacable es que los autores tienen predilección por la obra vocal —canción escolar, religiosa, himnos, entre otros—; por último, el piano es el instrumento predilecto de muchos de ellos.

El archivo externo también está constituido por varias series documentales. Su organización puede verse en la Figura 3.

Figura 3: Estructura organizativa del Archivo Histórico Musical Externo



La figura 4: Muestra la procedencia y la cantidad de obras que forman parte del archivo digital externo.



Fuente: Elaboración de la autora con datos del AHM.

Después de veinticinco años de fundado, uno de los más importantes desafíos del AHM es facilitar el servicio a los usuarios, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Para lograrlo, en el año 2014, se publicó una página web en la que se puede consultar el catálogo de la serie Partituras. El diseño de la ficha descriptiva de cada compositor permite identificar el nombre del compositor, una pequeña biografía, fotografías y el catálogo de sus obras. La consulta por medio del listado de obras muestra el título, el año de composición, el género musical, un íncipit y un pequeño fragmento musical en formato MP3. También es posible solicitar una copia de la obra, que puede ser entregada en una USB o enviada vía correo electrónico (máximo 15MB). Desde su creación, se han registrado, en promedio, 14 000 visitas al año.

Por ser un archivo único en el país y en la región centroamericana, el AHM ha recibido una difusión importante en los medios locales de comunicación masiva. Un listado de algunas de las publicaciones, se detalla en el Anexo 2.

Conclusiones

En octubre del presente año, el AHM celebrará su veinticincoavo aniversario. En este lapso ha logrado integrar un catálogo conformado por 335 autores y 3000 obras, organizados en 6181 registros. Cada uno de los documentos no solo está registrado adecuadamente, sino que se ha archivado en condiciones apropiadas, lo que permitirá su conservación durante muchos años. La digitalización de los documentos —83 303 imágenes— y la página web son también logros significativos del AHM, puesto que ponen a disposición de los usuarios nacionales e internacionales una gran cantidad de las obras que posee. El registro de usuarios muestra que el AHM está siendo visitado por músicos e investigadores del continente y del resto del mundo.

El AHM no es solo un espacio de acopio y de conservación; es, también, una unidad que motiva la incorporación de las obras en los programas de concierto, en las grabaciones, así como en la edición de partituras y en la investigación en torno de la producción musical del país.

En la actualidad, la obra musical costarricense, que estaba casi ausente de los programas de conciertos en décadas anteriores, es un repertorio incorporado con regularidad. La producción de discos compactos de ensambles y de grupos de cámara del país ha aumentado considerablemente en los últimos años, y es testigo del aporte del AHM porque usualmente están dedicados a la grabación de este repertorio.

En torno de la edición de partituras, el AHM, en convenio con la Editorial de la Universidad de Costa Rica, produce ediciones críticas de las obras conservadas utilizando dos sellos editoriales: Patrimonio musical costarricense y Patrimonio sinfónico costarricense, lo que pone a disposición de los usuarios aproximadamente 150 obras de los compositores más sobresalientes. Además, los musicólogos también utilizan con frecuencia los servicios del AHM para incorporar información de fuentes primarias en sus trabajos.

En síntesis, ante un país que no cuenta con legislación adecuada para el rescate, preservación y difusión del patrimonio musical costarricense, el AHM de la EAM de la UCR se ha convertido en un baluarte del panorama musical costarricense. Un gran logro y un gran compromiso.

Anexo 1: Listado de publicaciones efectuadas por la Escuela de Artes Musicales, 1994-2014

Año de edición	Obra
1994	Fonseca, Julio. <i>Caperucita encarnada</i> , obra escénica infantil.
1995	Casete, <i>Cien años de música costarricense</i> .
1995	Sanz, Rocío. <i>Canciones para canto y piano</i> .
1995	Varios. <i>Antología para violín y piano</i> . Álbum con obras de Alejandro Monestel, Julio Fonseca, Juan de Dios Páez, Benjamín Gutiérrez, Bernal Flores y Luis Diego Herra.
1996	Gutiérrez, Manuel María. <i>Himno Nacional de Costa Rica</i> . Orquestación: Benjamín Gutiérrez.
1996	Herra, Luis Diego. <i>Concierto para marimba y orquesta</i> .
1997	Pérez, Yamileth. <i>Naturaleza y ejecución del clarinete</i> .
1998	CD, <i>Cien años de música costarricense</i> .
1998	Varios. <i>Música costarricense para guitarra</i> . Álbum con obras de Jesús Bonilla y Carlos Gutiérrez.
1998	Varios. <i>Antología de canciones costarricenses</i> . Álbum con obras de A. Monestel, J. Fonseca, J. Mata, D. Castegnaro, F. Mata, R. Sanz, R. Ulloa, B. Gutiérrez y L. D. Herra.
1998	Varios. <i>Música para piano</i> . Álbum con obras de Alejandro Monestel y Juan de Dios Páez.
1998	Jeremías, Isabel y Enrique Cordero. <i>Curso básico de armonía</i> .
1999	CD, <i>Canciones infantiles</i> .
2001	Barquero, Zamira. <i>Iniciación de la técnica de la voz hablada y cantada</i> .
2001	Varios. <i>Música costarricense para piano a cuatro manos</i> .
2001	CD, <i>Música de Eddie Mora</i> .
2002	Gutiérrez, Benjamín. <i>Quinteto para vientos</i> .
2002	Varios. <i>Música costarricense para cuarteto de fagotes</i> . Antología con obras de Benjamín Gutiérrez, Eddie Mora y Vinicio Meza.
2002	Mora, Eddie. <i>Concierto para cuerdas</i> .
2002	Cabezas, E. y Barquero, Z. <i>Catálogo de manuscritos del AHM</i> .
2003	Varios autores. <i>Música tradicional costarricense orquesta guitarras</i> .
2003	Meza, V. <i>Danzoneando, quinteto para vientos</i> .
2003	Mata, J. <i>Canciones</i> .
2003	Mora, E. <i>Miniaturas para violín y piano</i> .
2003	TCU. <i>Música guanacasteca para marimba</i> .
2003	CD, Benjamín Gutiérrez. <i>Música de cámara</i> .
2004	Herra, L. D. <i>Sueños de invierno</i> , para fagot violín y piano.
2004	Cardona, I. y Castro Carazo, J. <i>Dos piezas para violín y piano</i> .
2004	Herra, L. D. <i>Natura N.º 2, quinteto de vientos</i> .
2004	Vargas, María Clara. <i>De las fanfarrias a las salas de concierto</i> .
2004	Barquero, Zamira. <i>Iniciación de la técnica de la voz hablada y cantada</i> .
2004	CD, Parranderas Banda Municipal de Guanacaste

2004	CD, <i>Música de dos mundos</i>
2005	Jeremías, I. y Cordero, E. <i>Curso básico de armonía</i> . Vol. I texto, Vol. II trabajo 2. ^a Ed.
2005	<i>Canciones de Félix Mata</i> .
2005	CD, <i>Parranderas</i> con la Banda Municipal de Santa Cruz.
2005	CD, <i>Agua y Miel</i> Orquesta de guitarras.
2005	<i>Antología de canciones costarricenses</i> , 2da edición.
2005	Zaldívar, M. <i>Imágenes de la música popular costarricense (1939-1965)</i> .
2006	Carlos Escalante. <i>Quinteto de vientos</i> .
2006	Castro, Carlos. <i>Quinteto de vientos</i> .
2006	Fonseca, Julio. <i>Música para piano</i> .
2006	CD, <i>Música costarricense. Ensamblés universitarios</i> .
2007	Vargas Calvo, José Joaquín. <i>Selección de obras</i> .
2007	Shástkaya, Ekaterina. <i>Introducción a la teoría musical</i> .
2007	CD, <i>Aires latinoamericanos con el Cuarteto Phoenix</i> .
2007	CD, <i>Los conjuros del sonido</i> .
2008	<i>Música costarricense para ensamble de maderas</i> (Meza, V. y Mora, E.).
2008	CD, <i>25 años</i> .
2008	DVD, <i>Catálogo Archivo Histórico Musical 2008</i> .
2008	DVD, <i>Amighetti</i> .
2009	Le Franck, Roberto. <i>La familia Morales. Músicos por tradición</i> .
2009	<i>Canciones populares costarricenses</i> .
2009	<i>Manual de historia de la música. Del medioevo al barroco temprano</i> . 2da. ed.
2010	Vargas, Carlos Enrique. <i>Música para piano</i> .
2011	Fonseca, Julio. <i>Nocturno y Estudio</i> .
2011	Varios compositores. <i>Estudios costarricenses para guitarra</i> .
2011	Valerio, Javier. <i>Suite Latina para cuarteto de saxofones</i> .
2013	Vicente León, Tania. <i>Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central de Costa Rica: de oficio a profesión (1940-1972)</i> .
2013	CD, <i>Música de Salón: Antología de composiciones costarricenses para violín y piano</i> .
2014	<i>Método de solfeo con base en ritmos populares latinoamericanos</i> .
2015	Dormond. <i>Obra guitarrística de Abelardo Álvarez Berrocal</i> . Edición crítica de obras escogidas.

Anexo 2: Listado de publicaciones audiovisuales en medios institucionales y nacionales

Alvarado Zamora, J. (marzo, 2014). Archivo histórico musical de la UCR está al alcance de un clic. *Semanario Universidad*. Recuperado de <http://bit.ly/2TXYMqH>

Archivo Eclesiástico. (1.º de agosto de 2017). Catalogación y digitalización de música sacra. Recuperado de <http://bit.ly/2zhoFYU>

Artavia, S. (junio, 2017). Archivo de la UCR custodia patrimonio musical de Costa Rica. *La Nación*. Recuperado de <http://bit.ly/2zl7tSd>

Barquero, Z. (coord.) y Seas, A. (arch.^{ta}). (2018). El Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales: rescatando, conservando y difundiendo el Patrimonio Musical Costarricense. *Biblio-Enlace. Bibliotecología. Cátedra de gestión y servicios en bibliotecas y unidades de información*. Revisado en <http://bit.ly/2LbkuTX>

Chacón, V. (mayo, 2009). Archivo Histórico Musical lanza catálogo digital. *Semanario Universidad*. Recuperado de <http://bit.ly/2NAHIGf>

Fonseca Calvo, M. E. (diciembre, 2010). El Archivo Histórico Musical guarda notas de ayer y de hoy. *Artes y Letras*. Recuperado de <http://bit.ly/2MxWUDY>

Gómez Huertas, T. (mayo, 2017). Modelo del Archivo Histórico Musical de la UCR sobrepasa fronteras. *Artes y Letras*. Recuperado de <http://bit.ly/2Zpi25v>

Marín Castro, A. (agosto, 2017). Archivo Histórico Musical recupera música sacra. *Artes y Letras*. Recuperado de <http://bit.ly/2NAGGKn>

----- (junio, 2017). Archivo musical digitalizó partituras históricas de la Banda de Alajuela. *Artes y Letras*. Recuperado de <http://bit.ly/2Z8fu1>

Mesén, A. (28 de marzo de 2014). El Archivo Histórico Musical [archivo de video]. Recuperado de (28/03/2014) <http://bit.ly/2ZfFUZm>

Vicerrectoría de Investigación. (22 de abril de 2015). El Archivo Histórico Musical [archivo de video]. Recuperado de <http://bit.ly/2zf1m1R>



México

La Fonoteca Nacional: 10 años de resguardar, preservar, investigar y difundir el patrimonio sonoro de México

Guillermo Theo Hernández Villalobos

Fonoteca Nacional de México

La necesidad imperiosa de salvaguardar el patrimonio sonoro de México dio inicio a un proyecto de gran escala que devino en la creación de la Fonoteca Nacional. Lo primero que hubo de hacer fue crear la conciencia de «patrimonio sonoro», ya que el sonido por su propia naturaleza, la de ser intangible, es poco observado y sobre todo en una sociedad que históricamente ha dado preferencia al aspecto visual. La tradición artística de México recuerda nombres como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y, en su momento el muy popular, José Luis Cuevas. Así también es muy natural caminar por las calles y ver arquitectura de primerísimo nivel que va desde el siglo XVI hasta el siglo XXI. La literatura está más favorecida en la presencia de la gente: Sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz son dos buenos ejemplos. Pero en la música de concierto, ¿quién conoce a Manuel de Sumaya o Ignacio Jerusalem?, ¿o, actualmente, a Mario Lavista, Federico Ibarra, por no mencionar también a algunos de los intérpretes como Angélica Morales, María Teresa Rodríguez, Eduardo Mata o Carlos Chávez? Si esto pasa con la música, aún es más notorio con los soportes sonoros. Hacer entender al público en general que un viejo casete o una cinta de carrete que huele a humedad pueden ser la diferencia entre tener la voz de un gran personaje o incluso una anécdota que nos arrojará luz sobre alguna investigación histórica requiere de, en primer lugar, crear una conciencia que nuestra identidad está conformada por una serie de elementos que tienen y han tenido que ver con el sonido. La industria de la grabación, que ha sido un motor económico importante, es solo una parte del complejo sistema que interrelaciona aspectos culturales y económicos que en su conjunto moldean a la sociedad de forma definitoria. Las preguntas que nos inquietan y que no deberían dejarnos dormir es: ¿Cuánto de los archivos sonoros se pierde actualmente? Y, ¿a qué velocidad? ¿Es posible calcular el riesgo? En el 2004, se dieron los resultados de un estudio y como respuesta el Institut National de l'Audiovisuel de Francia¹⁴ hizo un pronunciamiento:

En el 2004, el Llamado de París, petición para la preservación del patrimonio audiovisual mundial, movilizó a todos los implicados en la preservación de la herencia sonora y audiovisual y llamó a las autoridades nacionales e internacionales sobre la situación crítica que afronta la memoria sonora y audiovisual. El Llamado de París fue formulado luego de conocer un estudio que evidenció que el

¹⁴ Por parte de la FIAT (Federación Internacional de Archivos de Televisión).

80 % de la memoria audiovisual, calculada en más de 200 millones de horas, está en peligro de perderse, principalmente en los países en desarrollo.

El Llamado de París estableció como acciones inmediatas: crear políticas de preservación y planes de migración de archivos, desarrollar la cooperación entre los estados, fortalecer la transferencia de conocimiento, aplicar las medidas de emergencia en cuanto a conservación se refiere y alentar operaciones de financiamiento en los países en vías de desarrollo. Además, se enfatizó que son los Estados los responsables de instrumentar las políticas nacionales a favor de la salvaguarda de su patrimonio sonoro y audiovisual (Rodríguez, 2011, p. 66).

Aún incluso antes del Llamado de París, la doctora Lidia Camacho, que ya había trabajado en radio y se había dado cuenta de la pérdida de los archivos sonoros, tuvo la visión de crear un espacio que se dedicara justamente a la salvaguarda del material en riesgo, investigó junto con varios colaboradores a las fonotecas de países avanzados en este tema, principalmente Austria, y los estándares internacionales más importantes de conservación física y digitalización. Pero no se quedó ahí, pues creó un modelo que incluyera la difusión del material sonoro a gran nivel, acceso total al público al acervo completo en una audioteca cuyo único requisito de entrada es un registro que se efectúa en el momento y sirve para un control interno, sesiones gratuitas que promueven la cultura de la escucha en diversas áreas, paisaje sonoro y radio arte; en suma, todo lo que fuera sonido debía importar a la Fonoteca Nacional, pues forma parte del contexto en el que vivimos y es parte de la memoria que debe conservarse. Habiendo consolidado este novedoso proyecto, lo presentó a las autoridades competentes en el año de 2001, a la entonces presidenta del Consejo para la Cultura y las Artes, la Lic. Sari Bermúdez, y al secretario de Educación Pública, el Dr. Reyes Tamez Guerra, dicho proyecto quedó incluido en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006, que dio como resultado que en el año de 2008 se inaugurara la Fonoteca Nacional de México; la siguiente presentación dio cuenta de las motivaciones de su creación:

Uno de los compromisos del Estado mexicano es la preservación y salvaguarda de la herencia cultural de nuestro país. El patrimonio sonoro es parte fundamental de esa herencia y elemento primordial de la identidad y la memoria nacionales.

En respuesta a dicho compromiso, la Fonoteca Nacional fue creada para encargarse de la investigación, el registro, la conservación y difusión del patrimonio sonoro de México, derivado tanto de las experiencias en vivo como de la tradición fonográfica y radiofónica [...] y tiene como finalidad primordial proteger uno de los patrimonios más frágiles y desatendidos a lo largo del siglo XX. (Tomado de la presentación oficial de la Fonoteca Nacional en su página web. Consultado el 10/09/2018. <https://fonotecanacional.gob.mx/fonoteca-nacional/presentacion.html>).

Es importante señalar que desde un principio se apuntó a establecer un programa integral que identificara soportes en riesgo, los recuperara, les diera una restauración física y los salvaguardara en bóvedas especiales para después proceder a su digitalización y conservación en sistemas de almacenamiento masivo digital que irían migrando según la escalada tecnológica. Hasta aquí podemos pensar que podía haberse detenido el proceso como sucede en otras fonotecas del mundo; sin embargo, el verdadero reto era, y sigue siendo, elaborar las estrategias de difusión capaces de hacer llegar al mayor público posible los rescates que se fueran logrando (tomando en cuenta desde luego los derechos tanto de autoría, producción y de interpretación). ¿Acaso no sería deseable que los sonidos reencontrados por la fonoteca volvieran a formar parte de la cotidianidad? Borges alguna vez expuso, y cito de memoria, «que si una de sus milongas llegara ser tan popular que su autoría se perdiera, estaría feliz, pues esto significaría que su texto logró realmente ser parte consustancial de la gente» (Año, número de página). Hacer que este ciclo se complete es en buena medida de lo que hablaré a continuación.

Después de una serie de negociaciones, la Secretaría de la Función Pública logró, junto a la Secretaría de Educación Pública, que el edificio conocido como Casa de Alvarado fuera el lugar que alojara a la Fonoteca Nacional; esto es, el archivo documental por excelencia. (La norma mexicana de catalogación al hablar del archivo documental fonográfico dice: «[...] es el conjunto organizado de documentos fonográficos, resguardados en una institución o lugar ex profeso con distintas finalidades, entre otras, conservar y difundir». (COTENNDOC, 2008, p. 20)). Hubo que acondicionar la Casa de Alvarado para tener ciertas características que coadyuvaran a realizar sus objetivos de la mejor manera, se construyó un edificio al final del jardín en el cual están las bóvedas con control de temperatura y humedad, estantería movable que permite el paso del aire, luces indirectas, sistema que apague un posible incendio sin afectar el material y puertas con exclusas que sirven para mantener sin cambios bruscos las condiciones internas. En el edificio principal; se encuentran las oficinas administrativas; los estudios de grabación y postproducción, que se encargan de crear diferentes tipos de productos para la difusión como podcast y programas para transmitirse por radio; un auditorio con un piano, donde se hacen conciertos, sesiones de escucha, cursos y presentaciones de discos, y, quizá lo más importante, la audioteca ya antes mencionada, donde puede consultarse el acervo completo de la fonoteca en forma gratuita. La audioteca consiste en una sala donde hay computadoras conectadas a la red interna de la fonoteca, ahí, el usuario puede, por medio de audífonos, hacer sus pesquisas sin interrumpir a los otros escuchas; el público que asiste normalmente varía mucho y va desde alumnos de escuelas básicas, personas de la tercera edad y hasta investigadores de alto nivel. Las consultas son recreativas en muchos casos, simple búsqueda de música favorita o radionovelas, hasta voces de personajes famosos o material que ayude en las tesis de doctorado. Es importante subrayar que la fonoteca, al no ser propietaria de los derechos de las grabaciones, jamás copia material que no haya sido debidamente autorizado por el propietario y siempre especifica su uso. Además de las estaciones individuales ya mencionadas, existe una

pequeña sala para sesiones grupales. Una pequeña biblioteca exclusivamente para consultas sobre música y materias básicas, complementa el espacio. Se efectúan recorridos a grupos con material seleccionado que da una idea de la grandeza del acervo, la voz de Porfirio Díaz, comerciales de los años 40, radionovelas, cantantes famosos, música de las culturas indígenas (que en muchos casos está cantada en lenguas en peligro de extinción) y música de las regiones de México son algunos de los ejemplos con los cuales se les da un paseo sonoro a los visitantes. Las reacciones son por demás alentadoras, la gente mayor vuelve a vivir momentos de su infancia o juventud mientras los jóvenes asimilan que la historia que les platican sus abuelos o les enseñan en la escuela tuvo una realidad sonora con elementos que son afines y diferentes al mismo tiempo. Siempre reiteramos que la naturaleza temporal y etérea del sonido golpea al individuo de una forma mucho más elaborada que la vista.

Necesariamente, la historia de los soportes sonoros debe conocerse para, en primer lugar, dar la restauración física adecuada y un adecuado tratamiento antes de pasar al resguardo físico (almacenamiento) como a la digitalización. Entender la naturaleza de los materiales es parte del conocimiento esencial del personal que recibe los soportes que pueden provenir de alguna institución o coleccionista. Se puede acudir por ellos o recibirlos directamente en la fonoteca. En todos los casos, el manejo tiene normas que hay que cumplir: el uso de guantes, tapabocas y embalaje especial (en cajas libres de agentes químicos y ácido).

Ahora bien, para poder completar el ciclo que se propuso desde un principio que va desde la correcta recepción del documento hasta su difusión (e integración a la memoria colectiva), debemos considerar un marco teórico que expresaré brevemente.¹⁵

El documento sonoro tiene ciertas características intrínsecas:

1. Tiene dos componentes: soporte y contenido.
2. Requiere de un dispositivo tecnológico para su reproducción.
3. El contenido es un hecho sonoro.
4. El objetivo es comunicar el contenido.
5. No importa su soporte o procedimiento de grabación.¹⁶
6. Tiene un lenguaje y una narrativa propia.¹⁷
7. Tiene las características inherentes del sonido.

¹⁵ Algunos elementos de este resumen fueron tomados de *Métodos, técnicas y tecnologías para la conservación de los documentos sonoros*, tesis que presentó Mariela Salazar Hernández para obtener el grado de maestra en Bibliotecología y Estudios de la Información de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y de *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México*, tesis que presenta Perla Olivia Rodríguez Reséndiz para obtener el grado de doctora por la Universidad Complutense de Madrid.

¹⁶ En el sentido que el procedimiento de grabación no influye para considerarlo documento sonoro.

¹⁷ Lenguaje que nos permite codificar y decodificar el mensaje.

Algunos soportes como los discos *Edison*, *Shellac* y, en general, los de 78rpm son sumamente frágiles y pueden romperse fácilmente o perder partes, como se mencionó en el Inciso 1:

La naturaleza del documento sonoro es al mismo tiempo ser soporte y contenido, no hay contenido sin soporte y ningún soporte tiene sentido sin contenido (a menos que sea pieza de museo pero entonces ya no es documento sonoro), esto nos lleva a preocuparnos por el comportamiento físico del soporte, estudiarlo y darle un embalaje correcto y recepción especializada, una restauración física (si es necesario) para después inventariarlo y pasarlo a digitalización que se hará de acuerdo a parámetros internacionales. La catalogación de soportes sonoros lleva a otra área de especialización que a su vez tiene subespecializaciones dependiendo del contenido, baste decir por ahora que al no haber estudios de catalogación de soportes sonoros, se ha tenido que desarrollar estrategias para enfrentar retos específicos (gracias a los esfuerzos conjuntos de varias instituciones se ha logrado tener una Norma Mexicana de Catalogación) (COTENNDOC, año, número de página).

Para poder comprender mejor algunas labores de la fonoteca, se presentarán ejemplos de la evolución de los soportes sonoros:

A mediados del siglo XIX, para ser precisos en 1860, Edouard-Leon Scott de Martinville inventó un dispositivo que «dibujaba» la onda sonora en una hoja de papel, este ingenioso artefacto se llamó fonógrafo, y quedó para la posteridad como un antecedente importante en el mundo de la grabación; sin embargo, tenía un serio problema: no podía reproducir lo que había grabado (más bien sirvió para estudiar el comportamiento de las ondas). En 1878, Tomas Alva Edison patentó lo que sería el primer equipo que grababa y reproducía. El instinto económico de Edison convirtió al naciente *cilindro de cera* en un medio que comercializaba tanto al reproductor/grabador como a los cilindros grabados. Aquí es necesario hacer una pausa para acentuar el hecho de que en muchas ocasiones los formatos son pensados para un uso y el consumidor determina al final de cuentas su destino, en este caso el fin original era que se dictara al fonógrafo para después hacer una transcripción o grabar declaraciones en juicios, sin embargo, la demanda se orientó al consumo de canciones, así nacieron las primeras rocolas, que junto con el incipiente mercado de la música marcaron pautas muy importantes para la sociedad, pautas que deben ser estudiadas un poco más, pues determinaron aspectos que influyeron decisivamente, tanto en lo musical como en lo económico. Por ejemplo; la duración de las canciones debió de adaptarse a la duración del cilindro. Otro aspecto es el de los derechos de autor e interpretación, ya que la forma de vender la música cambió (mismos derechos que volvieron a verse sacudidos con la llegada del radio en la época de los años 20). Menciono esto porque, como Fonoteca Nacional, debemos en todo momento contemplar la importancia del contexto de un soporte, para ser conscientes de cuáles son los valores que no debemos de dejar de lado: asociar una *metadata* adecuada y usar los medios de reproducción debidos son instrumentos que nos ayudan a no despojar a los audios de su contenido inherente (por ejemplo, nos quitan

la tentación de eliminar todo el ruido de una grabación de los años 30). Ahora bien, podemos decir que esta primera etapa de la grabación y reproducción en forma analógica se extendió hasta el advenimiento de la tecnología digital (con avances substanciales debido a la demanda de mayor fidelidad —aunque no siempre—, de mayor tiempo de reproducción, de la necesidad de abaratar los costos, de transportabilidad del soporte, etc.). Después de la comercialización del cilindro de cera, en 1881, comenzó a venderse un disco que se reproducía con un gramófono, que poco a poco fue desplazando al formato inventado por Edison hasta que lo substituyó definitivamente; incluso en un intento desesperado de recuperar el mercado, Edison lanzó un disco que se reproducía con un tocadiscos especial para sus productos recién creados. Como investigadores de los soportes debemos preguntarnos ¿qué hace que un nuevo formato triunfe sobre el que ya existía? Los supuestos anteriormente citados, de calidad y de tiempo, nos pueden dar pistas, pero no una respuesta definitiva. Lo que si es cierto es que debemos conocer la evolución tecnológica para poder efectuar una toma analógica óptima y su consiguiente digitalización, ya que hay que ser conscientes de que cualquier debilidad en la cadena afectará de forma irreversible el producto final. Ya que se mencionó al disco *Edison*, hablaré brevemente de él, pues es un muy buen ejemplo de los conocimientos que debemos tener para mejorar la toma. Los discos que inventó Berliner y que se reproducían con un gramófono, se leían en la pared del surco que tenía cierto ángulo; pero, si nosotros intentamos reproducir un disco *Edison* de esta forma perderemos información, ya que el dibujo del sonido no estaba en la pared del surco sino en la base; por lo tanto, debemos hacer ajustes en la calibración y en el tipo de aguja. Sirva como ejemplo ilustrativo para identificar ciertas sutilezas tecnológicas.

Los soportes analógicos son principalmente:

1. Cilindros de cera.
2. Discos de varios tipos: sistema de *Berliner*, sistema *Edison*, instantáneos o de corte directo, de microsurco. Todos los anteriores pueden ser de diferentes materiales como base de aluminio, base de vidrio, acetato, etc. Y a su vez de diferentes revoluciones por minuto, los más usuales 78 rpm y 33 1/3 rpm.
3. Cintas magnéticas de varios tipos: carrete abierto, casete, cartucho (un caso especial es el hilo magnético).
4. Especiales: rollo de pianola (codifica las notas del piano en una reproducción mecánica).

Los discos pudieron ser grabados en un principio de forma acústica, pero con el advenimiento de la microfónica eléctrica hubo mejoras que son importantes de considerar a la hora de obtener la toma analógica. Los soportes digitales también son de varios formatos:

1. Magnéticos: casete, *floppy disk*, cintas DTL o LTO, DAT, DCC.
2. Ópticos: CD, *laserdisc*.
3. De estado sólido: *flash*, USB, discos duros de estado sólido, *ipod*, etc.

Es importante resaltar que la obsolescencia tecnológica es un factor importante que debemos considerar en el riesgo de pérdida del material, ya que a medida que los reproductores van desapareciendo, obtener la información de los soportes que leen es más difícil y más cara. En este último sentido, para los países que no cuentan con grandes recursos, la optimización de dinero en equipo es de capital importancia.

La problemática depende del soporte que puedan tener, como ya se mencionó antes, los discos, sobre todo los anteriores al LP, son muy frágiles y pesados, las cintas son más susceptibles al deterioro por la humedad, los hilos magnéticos a enredarse y perder partes, y, en determinado momento, el deterioro biológico afecta a todos y los cambios químicos afectan principalmente a determinado tipo de celulosa que son la base de las cintas.

Después del proceso de restauración física, de los soportes que ya mencionamos, viene un inventario que relaciona al soporte con un número y su *metadata* básica (la que viene en forma explícita con él). Ahora bien, la digitalización, por requerir de tiempo/hombre y tiempo/equipo, no se hace inmediatamente; en primer lugar, se identifica si hay ejemplares del mismo soporte (en caso de que sea editado) y las condiciones en que se encuentra; después, se le pide a un especialista que analice aspectos específicos como compositor, obra, intérprete, tipo de grabación; si hay otra grabación e interés, hecho lo antes mencionado, se le da prioridad sobre otras digitalizaciones, se pone en lista de espera o se descarta.

El análisis especializado de los diversos géneros que resguarda el acervo dio origen a la figura del coordinador de catálogo, que es la persona especializada en un campo específico de los contenidos de los soportes. Es importante hacer la distinción entre alguien que sabe de música y alguien que sabe de la música grabada, los sonidos grabados, radio grabada o voces, esta importante diferencia hace que se requiera de un perfil diferente, que en la mayor parte de los casos se construye con la experiencia de trabajo. Los coordinadores de catálogo algunas veces son comunicadores, etnomusicólogos, historiadores o ingenieros. Existen actualmente los catálogos de música de concierto, música de las culturas indígenas, música de las regiones de México, música popular, voces y periodismo sonoro, *jazz* mexicano, *rock* mexicano y sonidos en peligro de extinción. Asimismo, se han hecho trabajos de paisaje sonoro de diferentes estados de la república y mapas sonoros; además, se colabora con la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad¹⁸ con un módulo interactivo para escuchar aves mexicanas. Todo esto fortalece

¹⁸ En el 2012 se lanzó la "Convocatoria Cantos y cuentos por nuestra naturaleza", que se puede hallar en el siguiente enlace: <https://www.gob.mx/conabio/prensa/convocatoria-cantos-y-cuentos-por-nuestra-naturaleza>

la cultura de la escucha desde diversos ángulos, no solo desde lo tradicional de la música.

A diez años de la creación de la Fonoteca Nacional, se ha logrado tener:

1. 492 302 soportes físicos en bóveda.
2. 549 942 soportes inventariados (la diferencia se debe a los soportes prestados y a los soportes digitales).

Cuenta con 169 colecciones, de las cuales 117 corresponden a coleccionistas particulares y 52 a instituciones públicas y privadas. Sumado a esto se cuentan con 4 registros de Memoria del Mundo de la Unesco:

1. Colección Thomas Stanford. Medio siglo de grabaciones de campo de música tradicional mexicana. Registro Memoria del Mundo de México de 2010.
2. Documentos sonoros de Raúl Hellmer. Grabaciones históricas de la música tradicional mexicana. Registro Memoria del Mundo de México de 2014.
3. Documentos sonoros de Henrietta Yurchenco. Grabaciones históricas de música de los pueblos indígenas de México y Guatemala. Registro Memoria del Mundo de México de 2015.
4. Documentos Sonoros de Baruj «Beno» Lieberman, Enrique Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas. Un legado de la música tradicional de México. Registro Memoria del Mundo de México de 2016.

Actualmente, se está tramitando el resguardo de las grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano entre 1958 y 1975, posproducida en los Estudios Churubusco Azteca (Echasa) de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal. Registro Memoria del Mundo de México de 2018.

Las estrategias de difusión se han adaptado a los hábitos de consumo del público: se creó una página web que se actualiza constantemente con audios del día, programas especiales, micrositios temáticos con información que se relaciona con los audios que se presentan, en este sitio también puede encontrarse el directorio de la fonoteca, presentación de esta y formas de contacto.

Pensando en que tanto los hábitos de escucha como la forma misma de escuchar han cambiado mucho en los últimos años (la expectativa del tipo de sonido sin ruido, por ejemplo), nos hicimos la pregunta: ¿cómo hacer llegar un mensaje de audio del pasado a los escuchas modernos acostumbrados al MP3, a los audífonos de chicharito, a las bocinas portátiles y a los celulares? La respuesta no es fácil y ha requerido de un análisis profundo. Precisamente por esto, mucha de la difusión que se ha hecho fue pensando en medios digitales,

como la ya mencionada página web, pero yendo más allá, se ha desarrollado un protocolo de restauración digital para audios de gran valor que merecen ser presentados de una forma más accesible al público nuevo. La intención no es «hacer» un audio nuevo, es devolverle al audio «viejo», en la medida de lo posible, las características que perdió y que dificultan su apropiación por oídos nuevos. Para tal propósito, se formó un equipo interdisciplinario que cuenta con especialistas en diferentes campos, juntos estudiamos y adaptamos algunos conceptos de la teoría de la restauración que provienen de otros campos como la arquitectura, la pintura, la escultura y la fotografía. Existen diferencias que saltan a la vista; por ejemplo, en la escultura y la pintura existe un solo original (pensemos que hay una *Piedad* del Vaticano de Michelangelo). Hablando de soportes sonoros, pueden existir copias de una misma grabación editada y, más aún, diferentes capturas digitales de ese mismo soporte, dando por resultado varios «originales». Sin embargo, hemos aprovechado las similitudes y hemos logrado implementar un flujo de restauración replicable con fines institucionales; es decir, no para el gusto de «oír algo más bonito» sino respetando aspectos históricos y culturales que no despojen a la grabación de su identidad, sino que simplemente la hagan más asequible a las nuevas formas de escucha. De forma resumida tenemos:

1. Valoración del estado físico del soporte y, dado el caso, la restauración física.
2. Valoración del contenido por los datos en el soporte e investigación.
3. Digitalización (si es el caso), escucha y valoración desde dos puntos de vista: a) el contenido propiamente dicho que implica la importancia histórica ya sea por la composición misma, el intérprete o la ocasión y la calidad artística y b) la calidad de la grabación. Estos son dos aspectos que deben ser atendidos por especialistas en cada campo.

Acto seguido, se lleva a cabo una junta con especialistas que evalúan los aspectos anteriores y determinen si se lleva a cabo la restauración, y, lo más importante, se fijan objetivos, este es el paso clave, pues nos ayudará a tomar decisiones en las cuales no intervienen ni el gusto ni los criterios personales y allanan las discusiones. Decidido esto, elegimos trabajar con un soporte dado, puede darse el caso de que hagamos varias digitalizaciones. (No tenemos dos *Piedades*, pero si podemos tener varias «copias» digitales, lo cual sin duda es una gran ventaja sobre la restauración en la escultura). Habiendo decidido la mejor digitalización para nuestros fines, procedemos a una intervención del documento, pero siempre respaldado con un «original», que puede ser el punto de partida para futuras intervenciones que cuenten con herramientas tecnológicas más avanzadas o simplemente diferentes objetivos; por ende diferentes criterios de intervención. Puede darse el caso de hacer otra digitalización (o varias) hasta obtener la óptima para nuestros fines. La restauración digital propiamente dicha empieza ahora:

1. Revisión de la velocidad de la cinta (tonalidad).
2. En el caso de los discos anteriores a la norma RIAA, perfil de ecualización.
3. Nivelación de canales.
4. Limpieza de clics.
5. Frecuencias parásitas.
6. Simulación de cuarto.
7. Otros procedimientos como corrección de fase.

Con una primera versión del audio restaurado, se hace una revisión en audífonos, en bocinas de campo cercano y en bocinas caseras. Se toman decisiones y se vuelve a trabajar hasta lograr el resultado deseado. Se pasa a control de calidad, en donde se revisa los parámetros. Con la restauración aceptada, se ingresa y se cataloga. Se prepara la salida que tendrá para su difusión.

La idea del protocolo, expuesto aquí en forma resumida, es evitar errores o en su defecto detectar rápidamente donde se encuentran, gracias a ello hemos podido hacer más eficiente el proceso.

Las diferentes administraciones de la Fonoteca Nacional han tenido en común la conciencia de riesgo del patrimonio sonoro y han implementado estrategias que han sabido adaptarse al momento y a las circunstancias. Así, la Dra. Lidia Camacho después de crear e implementar el proyecto fue su primera directora, el maestro Álvaro Hegewisch continuó por el camino trazado fortaleciendo la estructura general, la Dra. Camacho regresó para implementar nuevas estrategias de difusión y poner especial interés en los productos especiales (estaciones de radio virtuales, publicaciones, etc.) y la investigación de los archivos. El maestro Ernesto Velázquez ha dado especial atención a la sistematización de los procesos para poder tener la seguridad de un funcionamiento regido por reglas (que tienden a ser normas), que deban de ser seguidas por cualquiera que llegue y no volver a empezar. El conocimiento que se ha adquirido ha sido bastante y hay que dejarlo por escrito.

Otro punto muy importante es la creación de la Red Nacional de Fonotecas (RNF), que no es otra cosa que las estaciones de escucha, las cuales tienen acceso a todos los soportes sonoros que están disponibles en la audioteca de la Fonoteca en la Ciudad de México. Se han instalado alrededor de 100 en diversas instituciones, en casi todos los estados de la República Mexicana, dando así acceso al acervo de la fonoteca de forma remota; en este sentido, se ha capacitado personal encargado para conocer, manejar y atender a los usuarios de este sistema, los que no permiten ningún tipo de descarga de los contenidos escuchados.

La creación de contenidos específicos, y la consiguiente necesidad de difundirlos, dio forma a la idea de hacer una plataforma digital que permitiera

dar a conocer la herencia cultural y musical de México. Esta idea que se ajustaba muy bien con el compromiso de difundir a través de medios actuales el patrimonio resguardado en la fonoteca, se cristalizó en la Musiteca mx. Esta es el resultado de varios años de trabajo y la colaboración tanto de especialistas como de instituciones (dentro de las cuales se hallan varias de las más importantes a nivel documental y del archivo del país como el Archivo General de la Nación (AGN), el Instituto Nacional de Bellas Artes, Canal 22, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), el Sistema Público de Radiodifusoras (SPR), la misma Fonoteca Nacional, la Dirección Nacional de Culturas Populares, etc.) que se han sumado a este ambicioso proyecto. Por medio de estas pueden consultarse cinco grandes temas:

1. Música de concierto.
2. Grandes intérpretes.
3. Grabaciones emblemáticas.
4. Música indígena.
5. Música tradicional.

A su vez la música de concierto está subdividida en épocas:

1. Periodo novohispano.
2. Siglo XIX.
3. 1913 a la fecha.

Quisimos hacer una división que no atendiera a la tradicional, derivada de la historiografía europea de la música, que les diera más sentido a los contenidos, pues los enmarcaría en un contexto histórico más cercano.

La música indígena cuenta con un repertorio de las diferentes culturas indígenas de México representadas por 55 agrupaciones lingüísticas.

La música tradicional hace un mapeo de las regiones del país. Ahora se encuentran 18 regiones y 45 géneros musicales. Actualmente, la Musiteca mx cuenta con:

1. 4038 pistas.
2. 10 biografías.
3. 536 iconografías.
4. 47 partituras.
5. 50 publicaciones.
6. 82 videos.

La plataforma Musiteca mx permite crear listas de escucha o *playlist*, asimismo en un futuro habrá una sección que permitirá a los jóvenes compositores e intérpretes subir su propia música, previa aprobación de un comité curatorial.

Conclusiones: El rescate del patrimonio sonoro, según los lineamientos que se propuso desde un inicio la Fonoteca Nacional, no solo se preocupa propiamente por salvar los soportes del paso del tiempo y digitalizados, almacenarlos en grandes memorias, sino de crear una cultura del escucha y hacerlos nuevamente parte del entorno cotidiano y de la memoria colectiva de México. Al mismo tiempo crear una institución pública con bases sólidas cuyos procesos hagan más eficiente el trabajo y promueva el desarrollo de instituciones similares.

Bibliografía

Requisitos que deben observarse para la conservación de mensajes de datos y digitalización de documentos. NOM-151-SCFI-2016. 2016 (México).

Rodríguez Reséndiz, P. O. (2011). *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <http://bit.ly/2ZtTN6a>

Salazar Hernández, Mariela. *Métodos, técnicas y tecnologías para la conservación de los documentos sonoros* (Tesis para obtener el grado de maestra, Universidad Nacional Autónoma de México).

Salazar Hernández, Mariela (2018). La conservación en un archivo sonoro. Fonoteca Nacional/ Secretaría de Cultura. México.

Rodríguez, Perla (2011). *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.



Venezuela

Ministerio de Cultura

Avances y desafíos en la circulación nacional y regional del patrimonio sonoro venezolano, a partir del desarrollo de las políticas públicas: casos recientes

José Ángel Viña Bolívar

Ministerio del Poder Popular para la Cultura (Venezuela)

Presentación

En el marco del tema de las políticas públicas, presentamos nuestra experiencia reciente, con casos concretos, de atención por parte del Estado, a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura (MPPC), sus entes adscritos a la Fundación Compañía Nacional de Música (FCNM) y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM) principalmente, de estrategias para la preservación, rescate, difusión y circulación del patrimonio sonoro venezolano, en un proyecto coordinado que se ha convertido en el eje fundamental de acción interinstitucional. Una de las características principales que queremos mostrar es la versatilidad con la que hemos asumido este desafío, además porque para nosotros, como instituciones del Estado, es una obligación la atención prioritaria del tema patrimonial, por mandato de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, Ley Orgánica de Cultura y Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural.

A partir de estas iniciativas, desarrollamos diversas estrategias que incluyen la formación, la edición, la investigación y la divulgación concebidas como un todo. No como procesos en cola, procesos aislados o tareas repartidas en distintos momentos y diferentes instituciones, sino como acciones necesarias para abordar orgánicamente ese proceso, ese mandato de protección y defensa del patrimonio sonoro venezolano de manera integral. Al final, veremos logros concretos, dos casos en particular de esta reingeniería.

El Estado venezolano, a través de la refundación de sus instituciones culturales, lo que ha estado haciendo es optimizando los recursos, el talento humano y todas las posibilidades que tiene para la atención de las culturas populares, las culturas del país. Ha estado integrando los procesos de manera que puedan ser asumidos de manera integral, procurando, en el caso de la música, que abarque desde la investigación hasta la puesta en uso, que a partir de una sola política de atención al patrimonio sonoro podamos hacer el seguimiento y el acompañamiento del proceso, desde que comienza la investigación hasta la circulación en distintos formatos de la música.

Estos dos casos concretos que presentaremos son ejemplos a través de los cuales se muestra cómo ha sido posible para el Estado venezolano, a través de su política pública de atención al patrimonio sonoro, lograr rápidamente

los objetivos de rescate y preservación del patrimonio sonoro venezolano y, además, una cosa fundamental, la reappropriación de ese patrimonio por parte del público general, de los grandes públicos, de las grandes mayorías, de un pueblo que se agarra, que se ase de este patrimonio para fortalecer su sentido de pertenencia, su sentido de identidad, que finalmente es el logro más importante de lo que hacemos.

Las bases legales, referidas al principio, nos remiten a la protección y salvaguarda del patrimonio sonoro venezolano como objetivo fundamental del desarrollo de esta política pública por parte del Gobierno venezolano, a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, pero todo esto aparejado con la promoción y difusión puesta en uso y también el abordaje de la sostenibilidad. Entendemos nosotros que la música patrimonial, los portadores patrimoniales, las músicas que tienen este arraigo y forman parte de lo más sensible del quehacer del pueblo, de lo popular, de lo tradicional, tienen dificultades desde el punto de vista de la sostenibilidad y por esa razón el Estado debe intervenir, existen condiciones y características que ofrecen garantizar su permanencia.

Estrategias para el desarrollo de una política pública de atención al patrimonio sonoro

En cuanto a las estrategias para el desarrollo de esta política pública, hay cuatro grandes frentes: la investigación, la formación, la edición y la divulgación. Mostraremos acá los elementos y las acciones específicas que implican cada una de ellas y luego las veremos concretamente a través de dos casos de autores patrimoniales venezolanos, quienes tuvieron celebraciones de centenario de su nacimiento y utilizaremos esa circunstancia histórica para aplicar esta orientación política para unir cada una de estas estrategias, logrando los objetivos que demarcamos antes: preservación, divulgación y difusión.

Investigación: fundamentalmente, se abordó la actualización de los datos sobre la vida de los autores así como la obtención de datos inéditos que nos remitan a la historia de la ejecución y recepción de los repertorios, porque para nosotros es fundamental la comprensión de cómo los públicos se van apropiando de esta música, que en buena medida recoge el sentir del pueblo, las expresiones populares. Se trata, en algunos casos, de autores académicos que han abrevado de lo popular, integrando a través de los repertorios académicos tanto las fuentes originales de la tradición como esta herencia de origen centro-europeo para, finalmente, unificar criterios estilísticos generando versiones normalizadas dirigidas a una edición de partituras lo más cercana posible a las intenciones del autor.

Formación: una acción que nos ha parecido muy importante y rendido muchos frutos fue el intercambio de saberes en torno a la vida de los autores o en torno a los contextos y la valoración del legado. Normalmente, lo que se hace es invitar a personalidades vinculadas con estos autores, dependiendo de la

distancia histórica familiares, amistades, compañeros de estudio, alumnos, directores que han hecho montaje de las obras, solistas, gente con conocimiento profundo de las obras, historiadores, musicólogos, que nos permitan entender y nos den a través de esas visiones plurales una dimensión mucho más amplia del significado de la obra y de la vida de la obra de estos creadores.

Una vez que se van acumulando estos intercambios de saberes, esas dinámicas que son tipo coloquio, las hacemos transcribir y generamos unas publicaciones, también digitales, de manera que no se pierda el sentido ni el aporte que se va logrando. Durante estos intercambios, hemos logrado a través de la conexión emocional que la gente hace, por cómo se dan las dinámicas, que aparezcan datos, aparezcan recuerdos, sobrevengan anécdotas que no se habían dado en otro contexto, que no habían circulado. Apreciamos mucho este formato por esas razones, se concitan emociones, en fin, son experiencias bastante emotivas. Lo demás, son actividades de capacitación, como cursos alrededor del análisis e interpretación de la obra de los autores y talleres-montaje con agrupaciones, directores y solistas para comenzar a preparar el terreno de la puesta en uso de esta música. Es decir, que no nos quedamos en un análisis teórico, sino que pasamos al montaje de los repertorios.

Edición: incluye la ubicación y revisión crítica de la obra manuscrita, de la música y la posibilidad de contrastar versiones diversas. A veces tenemos autores relevantes, como en el caso de Antonio Estévez, representante del nacionalismo musical venezolano, autor de la «Cantata criolla», obra emblemática de los repertorios y del patrimonio sonoro venezolano. Existen diversas versiones de obras corales que son disimiles, precisamente porque el maestro Antonio Estévez, según cuentan quienes lo conocieron, sus familiares músicos, constantemente estaba haciendo ajustes, modificaciones, tenía la necesidad de hacer una revisión permanente; por esa razón nos ha tocado, a la hora de publicar, hacer una edición, hay que ir contrastando para obtener, a través de las informaciones que nos suministran sus alumnos y familiares músicos, una versión lo más parecida a lo que serían las últimas intenciones estéticas del personaje. La edición posibilita la transcripción, normalización y optimización, porque muchas veces la escritura corresponde a unas necesidades que no tienen que ver con la ejecución de las obras, por lo cual nos toca normalizar y optimizar para generar unas partituras que puedan ser ejecutadas, puedan circular y ser útiles.

Finalmente, como consecuencia de esto, se generan varios tipos de publicaciones: a) partituras y *particellas* de obras patrimoniales que son transcritas, que han estado en tan mal estado que no se han podido poner a circular porque no tenían las condiciones para hacerlo; b) libros compilatorios y c) obras en fascículos. Estos formatos los hemos utilizado porque queremos, en el caso de la obra coral, que quien quiera tener la visión de conjunto de la producción de arreglos y de composiciones pueda tenerlas todas en un solo material, pero también pensando en que los coralistas eventualmente pueden tener interés en una obra específica y ya no tienen que obtener el libro, sino que van y buscan el fascículo específico que les interesa, y lo tienen a la mano.

Las monografías derivadas de los intercambios de saberes y de otros elementos que la investigación va arrojando con respecto a nuevos datos, y la actualización de información sobre los autores y las obras, se suman al formato de las revistas, principalmente la *Revista Musical de Venezuela (RMV)*, órgano de divulgación musicológica muy importante que el Ministerio del Poder Popular para la Cultura mantiene activo, a pesar de la reciente liquidación de la Fundación Vicente Emilio Sojo. Las tareas de investigación no se descuidaron, sino que pasaron a la Fundación Compañía Nacional de Música, desde donde se hizo un relanzamiento de la *RMV* pasándola al formato web, gracias a lo cual ahora es una revista arbitrada a pares ciegos, científica, en trámites de su indexación. Es una revista que congrega no solo artículos elaborados con el rigor científico, sino que, además, tiene un corazón que conecta con el público general que viene a ser el dossier de la revista. A través de ese dossier hemos ido incorporando elementos de valoración patrimonial, que no se abordan a través de un análisis profundo ni de un artículo especializado, sino que se abordan desde una cercanía mucho más estrecha con el lector común. Adicionalmente, tenemos una revista de atención del mercado musical de la música popular y de otros ámbitos de la producción musical venezolana que hemos llamado *Musicanos* y que está próxima a salir.

Divulgación: una vez que las partituras han sido transcritas, que las publicaciones están hechas, nos interesa que suene la música, por eso nos hemos referido a las estrategias anteriores, encaminadas a que, desde el principio, desde que comienza la investigación, la búsqueda de esas versiones diversas, la búsqueda de los manuscritos para su transcripción, estemos pensando ya en el montaje de las obras.

Lo hacemos a través de varios mecanismos, como los conciertos convencionales y el formato de presentaciones simultáneas nacionales porque, en el sentido de la corresponsabilidad que tenemos con los hacedores para la defensa de su propio patrimonio sonoro, muchas de estas presentaciones se realizan con el apoyo de redes de artistas, redes corales, federaciones de orquestas, que tienen presencia en cada uno de los estados del país, gracias a lo cual generamos programaciones en las que el mismo día, a la misma hora, en diversas localidades de todas las regiones, el público puede disfrutar de un homenaje nacional a alguno de estos autores con la presentación de estos repertorios. Cuando lo hacemos así, teniendo el material ya digitalizado, transcrito, lo colocamos en una nube y se lo compartimos a los directores corales o directores de orquesta, de manera que las versiones que se vayan a escuchar sean versiones unificadas.

También tenemos una cantidad importante de festivales y experiencias recientes de realización de ferias de mercado en Venezuela, como la experiencia a partir del 2015 de la Feria Internacional de la Música (FIMVEN), que permitió que el país se inscribiera formalmente en el circuito de los mercados alternativos, con lo cual nos acercamos desde otra perspectiva a nuestros cultores y los hacedores de la música. A pesar de las dificultades que la música patrimonial tiene por su naturaleza para cumplir con las características de

calidad, de formatos de exhibición y de promoción que demandan las ferias de mercado; no obstante la protección del Estado, hemos logrado que algunos autores, creadores puedan participar de las ferias de mercados, si bien no para ofrecer productos o servicios musicales para la circulación, al menos para tener la posibilidad de presentarlos en concierto, y que quienes asistan puedan ver el trabajo y la calidad de este patrimonio sonoro venezolano.

Las grabaciones digitales de audio y video, nos han permitido dejar para la posteridad las versiones que se generaron en este momento a partir del abordaje de la edición crítica. A esto debemos sumar los concursos de composición y difusión. Estamos terminando los ajustes de la página la web de la Fundación Compañía Nacional de Música donde van a estar compilados, en una biblioteca digital, todos estos materiales que durante los últimos tres años hemos estado generando a partir de la aplicación de esta política pública de preservación, difusión y salvaguarda del patrimonio musical venezolano. Estamos hablando de la literatura musical de las partituras en sus distintas versiones, los libros compilados como los fascículos, pero también de las revistas electrónicas y las monografías, el audio y video, todo con la posibilidad de que sean accesibles para las grandes mayorías.

Estudio de caso n.º 1: Antonio Estévez

Presentamos ahora dos casos específicos a través de los cuales fue posible aplicar cada una de las cuatro estrategias que forman parte de la política pública para la atención del patrimonio sonoro venezolano. Se trata de centenarios de autores patrimoniales, el primero de ellos, en el 2016, del maestro Antonio Estévez, con una programación que denominamos «Los cien de Estévez», lo que unió al país en una celebración muy significativa porque Estévez lega al mundo musical venezolano una obra emblemática llamada la «Cantata criolla», basada en una obra folclórica tradicional conectada con leyendas de los llanos venezolanos, en las que el poeta cantor Florentino canta con el diablo y resulta victorioso, como debe ser, porque él representa el bien y el diablo representa al mal. Las formas en la que está compuesta esta obra abrevan de las formas tradicionales de la música venezolana y los textos pertenecen al poeta Alberto Arvelo Torrealba, estos recogen también de la geografía del llano venezolano su idiosincrasia y la cosmogonía del pueblo venezolano, lo que significa que el logro de Antonio Estévez está en haber sabido acumular toda esta emoción, todo este sentimiento, toda esta identidad sonora del pueblo venezolano y plasmarla en una obra de corte académico, sin que perdiera esas conexiones populares. La obra se convirtió en una obra fundamental del patrimonio sonoro venezolano, sus presentaciones siempre atraen una cantidad importante de oyentes y es una de las más populares, y que más público concita.

Veamos cómo cada una de las cuatro estrategias se aplicaron en este primer caso. Con respecto a Estévez, la investigación nos permitió trabajar alrededor de sus familiares, algunos de ellos músicos, también dedicados a la composición

y a los arreglos corales. Antonio Estévez tiene una vasta obra sinfónica, académica en general, pero nos interesó detenernos en los arreglos corales porque había un área que abordar, que incluía obras inéditas y versiones, arreglos que el maestro había prefigurado pero que no se había logrado escribir. Su sobrino, Raúl Delgado Estévez, director durante muchos años del Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela, declarado Patrimonio Artístico de la Nación, trabajó con nosotros, se sentó e hizo finalmente la escritura de ediciones, según las versiones donde su tío le iba diciendo donde quería que se modificara, y con esta opinión autorizada logramos generar, luego del contraste con todas las versiones anteriores, una versión unificada que satisfacía la visión de la familia del maestro Estévez, quienes además cedieron estas obras para su publicación y circulación gratuita, entendiendo la importancia histórica que tenían para el patrimonio, los arreglos corales de Estévez están entre las más interpretadas por los coros de Venezuela.

Afortunadamente teníamos materiales en nuestros centros depositarios, el Archivo Audiovisual de Venezuela, el más importante del país, y el Archivo Colonial de la Escuela de Música José Ángel Lamas, que además de la música de la colonia tenía trabajos de los estudiantes que formaron parte de la institución durante muchos años. Todavía teníamos entre nosotros a la «Nena» Estévez, hermana del maestro Antonio Estévez, y fue posible entrevistarla gracias a Claudia Delgado, su nieta, musicóloga, al momento funcionaria de la FCNM. Fue la coincidencia de una especialista, con las herramientas de la musicología moderna, entrevistando a su abuela, para obtener información inédita que nos conectara con Antonio Estévez, y el resultado fue muy satisfactorio y verdaderamente emotivo, pues poco después la «Nena» Estévez también falleció.¹⁹



19 Revisar el Dossier: Antonio Estévez de la Revista Musical de Venezuela, tomado el 01/10/2018 de <http://bit.ly/2LazotT>

Con todo este esfuerzo, se logró un libro compilatorio de esos arreglos y composiciones corales y unos fascículos en formato físico y digital, algunos *score* y *particellas*, como el «Himno de los Juegos Panamericanos de 1983», y se dedicó el número 50 de la *Revista Musical de Venezuela* al maestro Antonio Estévez, cuya imagen central es una fotografía del celebrado compositor; se incluyen en esa publicación un análisis de trabajos de grado relacionados con Estévez; reseñas de conciertos que se hicieron esos días, todos dedicados al homenajeado, como el recital de piano de Clara Rodríguez; la reseña de un trabajo de grado sobre la obra del maestro, y el corazón de la revista que es el dossier, donde se incluyeron aspectos fundamentales de la valoración de la vida y obra de Antonio Estévez.²⁰

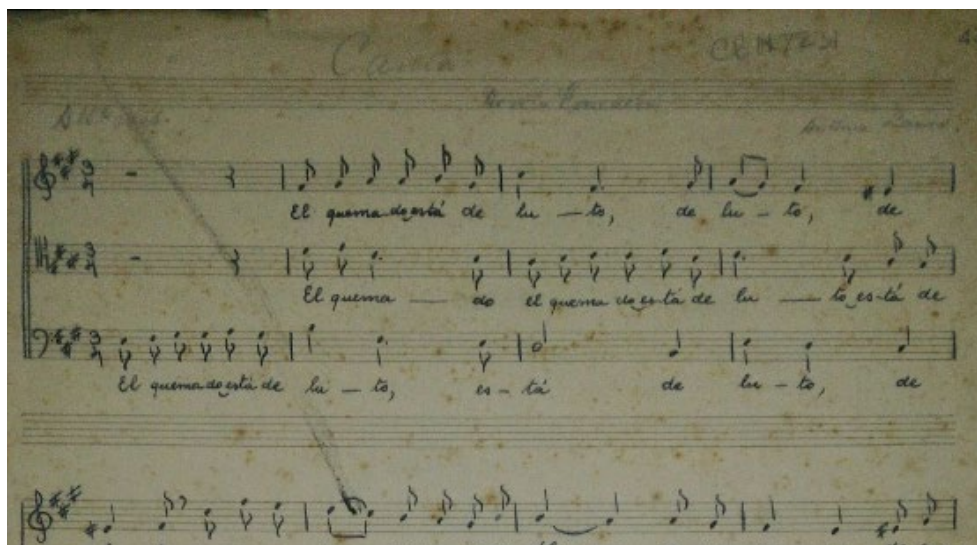
Durante el año del centenario de Estévez, como parte de la estrategia de difusión, se hicieron conciertos, recitales y presentaciones en todo el país con el apoyo de redes nacionales de coros y la Federación de Orquestas Sinfónicas Regionales de Venezuela (FedeOrquestas), y artistas de la talla de Clara Rodríguez, se sumaron a la realización de esta simultánea. La gala inaugural de la Feria Internacional de la Música en Venezuela del año 2016 abrió con la «Cantata criolla», como una manera de poner en relieve, en ese contexto de mercado, la obra de nuestros autores patrimoniales.

Estudio de caso n.º 2: Antonio Lauro.

El segundo autor es el maestro Antonio Lauro, maestro de la guitarra, quien el 3 de agosto de 2017 cumplió cien años de haber nacido, razón por la cual llamamos a esta celebración «Siglo Lauro». Antonio Lauro es un compositor polifacético que pertenece al movimiento de los compositores nacionalistas, al igual que Antonio Estévez, discípulos los dos del maestro Vicente Emilio Sojo, patriarca y líder fundamental del nacionalismo musical venezolano. En Lauro se da una característica interesante que es su versatilidad como compositor, lo que lo lleva a abordar el formato sinfónico coral, el formato coral, música de cámara, incluso escribe música para piano, pero donde es más conocido es en el ámbito de la guitarra, porque sus obras se convirtieron muy pronto en composiciones muy apreciadas, incluso son incorporadas como parte obligatoria de exámenes de grado en conservatorios de todo el mundo. Lauro, a través de la figura del maestro venezolano Alirio Díaz, pero también de muchos otros guitarristas afamados, fue difundido de una manera rápida y extensa.

También en investigación pudimos compilar obras y arreglos corales. Es muy conocido, lo hemos dicho al principio, por su obra guitarrística, pero lo que estamos atendiendo como Estado y nos interesa rescatar desde el punto de vista de su valor patrimonial es la obra que no está circulando, a la que no hay acceso porque no está transcrita, porque no hay versiones definitivas, porque no tiene la posibilidad de hacerlo. Encontramos de hecho obras inéditas como un madrigal llamado «Cantas», que no había sido ni transcrito ni interpretado por ningún coro.

20 Para mayor alcance revisar la edición n.º 50 de la Revista Musical de Venezuela en <http://bit.ly/2Z7YKSM>



«Cantas» es un madrigal inédito del maestro Lauro, lo consultamos con directores corales y arreglistas y nadie lo conocía. Tuvimos incluso mucha dificultad para entender el nombre, porque no se sabía exactamente qué era lo que decía, le habíamos puesto otro título y luego, como lo asociamos con el maestro Alberto Arvelo Torrealba, lo ubicamos por la obra literaria y así fue como logramos hacernos del nombre de la partitura. Tras la investigación de la literatura, de la obra y de los catálogos del autor para poder entender de qué se trataba logramos hacer la transcripción, que finalmente se distribuyó y pudo ser grabada. Ahora, ya está disponible.

En cuanto a «Cantaclaro», es una obra grande, trabajo de grado con la cual el maestro Lauro obtuvo su título de compositor. Se trata de una composición sinfónico-coral con partes para solista, de la que lo único que había era una fotocopia de los manuscritos, y, por supuesto, cada vez que alguien decía vamos a hacer «Cantaclaro», los directores decían que no, porque no se lee. La obra «Cantaclaro» logramos transcribirla completamente, fue revisada por directores que conocen la obra del maestro Lauro como Felipe Izcaray y Luis Miguel González. Se trata de una versión profesional que fue probada directamente durante los ensayos, porque cuando se hizo el taller montaje se trabajó con esta partitura y lo que hubo que corregir se hizo sobre la marcha, cuando los ejecutantes iban encontrando alguna incongruencia la iban señalando al transcriptor, quien es parte de la orquesta, iba tomando nota y haciendo los ajustes respectivos.

Asimismo, realizamos intercambios de saberes. No tuvimos contacto con sus familiares músicos, a diferencia del caso Estévez, pero mantuvimos contacto con su hija, además de los hacedores de música vinculados con la obra del maestro, quienes colaboraron para la realización de estos foros. De igual manera, realizamos cursos y talleres montajes, en este caso en torno a dos obras específicas, «Giros Negroides y Cantaclaro», que hacía muchos años no podían ser interpretadas porque la calidad de la partitura no lo permitía.

Nos tocó el trabajo de edición de esas dos obras en particular y los fascículos digitales de las composiciones corales para el tema de unificar las versiones. El n.º 53 de la Revista Musical de Venezuela fue dedicado a la obra del maestro Antonio Lauro, y está disponible en línea. También se hicieron actividades masivas simultaneas, el Festival Nacional de Coros que llevó su nombre, y el montaje del Concierto n.º 1 para Guitarra y Orquesta, que se interpretó con el apoyo de FedeOrquestas, las redes de coros y solistas, porque esta obra para guitarra y orquesta es la más importante que tiene Venezuela en ese formato.



Flyer promocional Encuentro Nacional de Coros Antonio Lauro. 2017. Diseño: Valentina Curcó.

Se reactivó un concurso nacional de composición que tenía dieciocho años durmiendo el sueño de los justos, que llevaba desde su origen el nombre del maestro Antonio Lauro. Por supuesto, realizamos las publicaciones que ya hemos comentado, aunque la obra de Lauro no alcanzamos a publicarla en físico; sin embargo, en línea pueden conseguir el n.º 53 de la *Revista Musical de Venezuela*,²¹ esta se hizo conjuntamente con el homenaje al maestro Alirio Díaz, por ser él uno de los principales difusores de su obra.

No nos quedamos solamente con la partitura, sino que se hizo el montaje de la obra para probarla, además se grabó en audio un disco digital con estas obras inéditas del maestro Lauro y se hizo un programa de televisión, todo esto en alianza con distintas instituciones, no es un trabajo aislado del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, pues es su iniciativa el desarrollo de estas estrategias.

El mundo musical venezolano ha recibido positivamente estas iniciativas y sus resultados. Al respecto nos dice el violinista y director Luis Miguel González:

El poema sinfónico *Giros Negroides*, del maestro Antonio lauro, es una obra poco conocida, por razones varias, pero la principal es que a uno, músico de orquesta, se le presentaba una partitura casi que en manuscrito, incómoda de leer, además que era la fotocopia de la fotocopia, y así se fue traspasando desde el año (19)55 que fue cuando se creó, fue la génesis. Afortunadamente, nuestro órgano rector, la (Fundación) Compañía Nacional de Música,

21 Ver en <http://bit.ly/2KYPN5M>. Tomado el 01/10/2018.

que rige los destinos de la (Orquesta) Filarmónica Nacional, tuvo la enorme idea de digitalizarlo, hacerlo porque hoy día es patrimonio nacional y esperamos que universal, esperamos que se repita y se replique a lo largo y ancho del planeta. Para mí en particular, y estoy seguro que para la Orquesta, fue un bien importante, uno conoce al maestro lauro por sus obras de guitarra, por sus obras corales, alguna que otra música de cámara, pero la música sinfónica era poco conocida, amén del poema sinfónico *Cantaclaro*, que también se está escuchando [...] (Autor, año, número de página).



Grabación del audiovisual
Obras del Maestro
Antonio Lauro, 2018.
Foto: Carlos Foucault.

En resumen, la experiencia con estos dos casos recientes de autores centenarios nos ha permitido desarrollar esta política pública basada en cuatro estrategias de promoción y defensa del patrimonio sonoro venezolano, que está dejando elementos concretos de manera que la difusión no termina con la celebración del centenario sino que, lo que queda, permite que se pueda seguir interpretando, ejecutando, siendo utilizado por la gente para mostrar y defender esa identidad sonora, cuyo correlato es el patrimonio sonoro venezolano.



Grabación de *Cantaclaro*
del Maestro Antonio Lauro.
2018. Foto: Katiuska Luna.

Bibliografía

Arnstein, G. Kusnir, E. y Delgado Sergent, C. (enero - abril, 2016). Dossier: Antonio Estévez». *Revista Musical de Venezuela*, (50), 141-178. Recuperado de <http://bit.ly/2LazotI>

Ministerio del Poder Popular para la Cultura - Compañía Nacional de Música. (enero - abril, 2016). Centenario de Emilio Estévez. *Revista Musical de Venezuela*, (50), 185 p.

Bruzual, A. y Battaglini Suniaga, O. (enero - abril, 2017). Dossier: Antonio Lauro y Alirio Díaz. *Revista Musical de Venezuela*, (53), 119-144. Recuperado de <http://bit.ly/2KYPN5M>



Cuba

Ministerio de Cultura

Investigación musical y archivos sonoros: el caso de Cuba

Laura D. Vilar Álvarez

Centro de Investigación y Desarrollo de la
Música Cubana (CIDMUC) (Cuba)

Antes de comenzar a hablar de la formación y la presencia de los archivos sonoros y su relación con la investigación musical en Cuba, debemos plantear que nuestro país tiene en sus creadores su principal fortaleza, lo que se expresa también en el desarrollo creciente de su movimiento juvenil, desplegando nuevas formas y vías de expresión en todas las manifestaciones del arte.

En la sociedad cubana actual, la música es la manifestación artística más difundida y contribuye al crecimiento de la economía del país ya que genera valores espirituales, beneficios económicos y empleo. Su atractivo principal resulta del acervo y la diversidad de géneros tradicionales y contemporáneos, repertorios e intérpretes caracterizados por su autenticidad y diversidad creativa, tanto en el campo de la música de tradición oral y folclórica, como en la popular y la de concierto. Su estudio y preservación son parte esencial de la identidad cultural y deben establecerse como prioridades en la gestión cultural que realizan los hombres y mujeres de pensamiento.

Su desarrollo, que hoy es visible, es consecuencia de una política cultural que ha promovido sus capacidades y es expresión de la voluntad nacional, donde se han asegurado parte importante de la red de enseñanza artística, acciones de calidad significativa para el trabajo creativo en todas las manifestaciones y los procesos que componen la cadena productiva, erigiendo las bases de un movimiento profesional cualitativamente superior con respecto a muchos países de la región. Ello explica la presencia de la cultura en el pib (producto interior bruto) de la nación cubana, entre el 3,6 % y el 4 %.²²

Es importante decir que a la vez que se ampliaba el sector de los músicos profesionales, cuyo trabajo está a cargo de las empresas que los gestionan, se estimuló el movimiento de artistas aficionados, quienes son atendidos por el Sistema de Casas de Cultura en todo el territorio nacional, cuya atención por parte de los funcionarios, el tratamiento a estos cultores o portadores de una tradición familiar y/o vecinal, se corresponde con una política de no interponerse en el desarrollo de la tradición, ya que en la mayoría provienen o son parte de las expresiones más raigales de la música folclórico-popular, y se consideran expresiones del patrimonio musical inmaterial cubano, donde el canto, el ritmo, la parla y los rezos son definidos como elementos sonoros que los sustentan.

²² Revisar Cap. 5 Cuentas nacionales y Cap. 6 Finanzas del *Anuario estadístico de Cuba* de los años 2014 y 2015, en <http://bit.ly/2PeFXRg> y <http://bit.ly/2Pjr14p>

Otra de las políticas públicas establecidas son el apoyo al estudio y la preservación del patrimonio cultural de la nación cubana, ya que forma parte esencial de la reafirmación de la identidad cultural y nacional. La responsabilidad del Estado en la protección de ese patrimonio está definida jurídica e institucionalmente a través del Ministerio de Cultura como entidad rectora. Así, la Ley N.º 1 de Protección al Patrimonio Cultural fue publicada en la *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, 1977. Acompañan a esta primera ley otras más específicas que permiten abordar al patrimonio en toda su diversidad y complejidad, con una mirada multidisciplinar.

Por otra parte, dentro de las políticas públicas considero importante destacar el papel del Instituto Cubano de la Música (ICM), cuya misión es la de proponer, dirigir y controlar la aplicación de la política cultural en la rama de la música y los espectáculos en el país y garantizar el desarrollo, la protección, el enriquecimiento, la defensa y la promoción del patrimonio musical de la nación. Para ello tiene como su principal estrategia de trabajo el Programa para el Desarrollo de la Música Cubana, dividido en los siguientes programas específicos:

- Programa para el Desarrollo de la Creación Musical;
- Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano;
- Programa para el Desarrollo de la Música Sinfónica;
- Programa para el Desarrollo de la Música de Cámara;
- Programa para el Desarrollo de la Música Coral;
- Programa de Atención a las Bandas de Concierto;
- Programa para el Desarrollo de la Musicología;
- Programa para el Desarrollo de la Enseñanza de la Música;
- Programas para el Desarrollo de la Música Popular y los Espectáculos Musicales;
- Programa para el Desarrollo de la Industria de la Música (en elaboración).

Nos detendremos en el Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano que tiene como «objetivo fundamental salvar y rescatar obras maestras del patrimonio musical material e inmaterial de la cultura cubana; preservarlas aplicando los principios técnicos y científicos de la conservación y restauración para su exposición pública y propiciar su conocimiento; plasmarlas en ediciones de fonogramas, partituras, libros y otros medios audiovisuales para su difusión y socialización»; por su labor ha obtenido importantes resultados más allá de la capital.²³

²³ Tomado del documento oficial del Instituto Cubano de la Música: Programa de desarrollo 2016-2020 (NO ENCUENTRO ESTA REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA). En el documento rector del programa se define como patrimonio musical

... las obras musicales paradigmáticas de las diversas culturas de todos los tiempos, los géneros musicales identitarios y estilos que ellas conforman, el pensamiento musical de sus creadores-recreadores emblemáticos y sus historias. Son también los

Fueron creados los Centros de Documentación, Estudio e Información Musical «Argeliers León», «Miguel Faílde» y «Rafael Inciarte» en las provincias de Pinar del Río, Matanzas y Guantánamo respectivamente. En otras como Villa Clara, Sancti Spíritus, Camagüey, Granma y Santiago de Cuba fueron creadas las Áreas de Patrimonio dentro del Centro Provincial de la Música. Ya sea centro o área significa que el programa vela, conduce y apoya metodológicamente y financieramente las acciones a seguir con el patrimonio musical a proteger. (Ver mapa).



Los documentos rectores de los archivos se amparan en el **Decreto Ley N.º 221 De los Archivos de la República de Cuba**, donde se define que:

Los archivos constituyen la garantía de la evolución jurídica y administrativa de la sociedad, puesto que posibilitan mantener la continuidad, institucionalidad e integración de todos sus procesos y contribuyen a su planificación y control, teniendo en cuenta que la delimitación entre los históricos y los administrativos es convencional y que los documentos son los mismos desde que se producen en la oficina, como soporte físico de una gestión determinada hasta que son depositados en los archivos históricos, donde son considerados, además de como testimonio, como fuente primaria para la investigación y conforman el patrimonio histórico documental del país (Consejo de Estado de Cuba, 2001, p. 1).

En el propio Decreto Ley N.º 265 Del Sistema Nacional de Archivos de la República de Cuba, se precisa como documento de valor histórico o permanente: «El que por su significado o su importancia para la dirección del Estado, la soberanía nacional, las actividades científicas, tecnológicas, jurídicas, económicas y culturales, así como por su valor autográfico o por sus rasgos externos se convierte en parte del Patrimonio Documental de la Nación» (2009, Cap. I, Art. 2, Inciso b). En tal sentido, se crea el marco jurídico

bienes músico-culturales, materiales y espirituales, cuyo usufructo, sea por creación o por apropiación, identifican a una comunidad, nación o región, en su devenir histórico y en su proyección social. Sus exponentes se constituyen en tesoros artísticos y culturales que adquieren un alto valor y gran significación en cualquiera de las esferas de creación de la música: sea la folclórica, la popular profesional y la llamada culta o académica. De ese modo, patrimonio musical pueden ser obras musicales, artistas que son tesoros humanos vivos, instrumentos musicales de alto valor técnico o histórico, partituras manuscritas y algunas ediciones de grandes composiciones, documentos originales que atestigüen la historia de la música, grabaciones musicales de alta significación y hasta ciertos tipos de reproductores de esas grabaciones, por su valor tecnológico e histórico. El concepto de patrimonio musical incluye tanto al patrimonio histórico pasado como al patrimonio histórico presente (Autor, año, página).

global para proteger a nivel macro la memoria histórica de Cuba como una de las políticas públicas específicas.

La generación de los archivos sonoros está unida al cordón umbilical que gesta la investigación musical donde participan disímiles actores: coleccionistas, investigadores, músicos, musicólogos, archivistas, ingenieros y técnicos de sonido, informáticos, asesores jurídicos, empresarios, entre otros, porque para plasmar el sonido es necesario registrarlo, «atraparlo» en un determinado soporte; de lo contrario, se difumina en las ondas que circulan con el aire. Si bien es significativo conservar los soportes de los archivos sonoros también es necesario conservar y mantener funcionando los reproductores de los diferentes soportes que son requeridos para digitalizar el sonido que en estos se conserva.

Nos referimos a sonido y no especialmente a la música porque el sonido incluye la música y la palabra oral, ya que si bien es importante la música que generan los intérpretes, de cualquier ámbito o esfera —profesional o aficionado—, también constituye un tesoro invaluable la expresión oral de los saberes acumulados por los intérpretes, portadores o cultores, pedagogos, compositores, etc., quienes son los productores de los contenidos de los archivos sonoros.

Anteriormente hacíamos referencia al papel de la investigación musical para la creación de los archivos sonoros y en ese sentido son valiosas las colecciones en diferentes soportes que de uno y otro modo se conservan en Cuba gracias a la labor de muchos especialistas donde los musicólogos cubanos han tenido un papel relevante.

Estas fuentes sonoras se conservan hoy en la Casa de las Américas (1965); el Museo Nacional de la Música (1971); el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional «José Martí»; el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) (1978); el Centro de Documentación e Información Musical «Argeliers León», en la provincia de Pinar del Río; los archivos del Instituto Cubano de Radio y Televisión, en La Habana; el Instituto de Historia de Cuba, que conserva fundamentalmente las llamadas placas de transcripción de la radio cubana, cuyos contenidos se basan en las voces de relevantes personalidades de la cultura cubana, políticos, mambises de las guerras de independencia contra el régimen español así como de los máximos dirigentes de la Revolución Cubana en las décadas del 59 al 70 del pasado siglo.

En algunas de las provincias del país aún quedan archivos sonoros que deben ser explorados y catalogados, estos se irán trabajando gradualmente.

En los archivos sonoros cubanos encontramos gran variedad de soportes como cintas magnetofónicas de audio, casetes de audio, cintas de audio DAT, cintas de audio digital de carrete abierto, discos magneto-óptico, discos de vinilo, discos de transcripción de la radio, CD, DVD, discos duros, discos *Edison*, discos de cristal, rollos de pianola, rollos de alambre y cilindros de cera, entre otros.

Los archivos sonoros de la radio y de las casas discográficas cubanas atesoran una buena parte de la historia musical del siglo XX cubano. Desde los más antiguos sellos que registraron en Cuba como la RCA Víctor y la Panart, entre otros, hasta las colecciones vigentes de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), la Productora y Editora Bis Music, Producciones Abdala y Producciones Colibrí, por lo que consideramos a la fonografía cubana también un patrimonio sonoro de gran valor cultural.

La Dra. María Teresa Linares, compañera inseparable de Argeliers León, ambos musicólogos, generó la producción de más de cien fonogramas que testimonian importantes saberes de la música cubana. En sus LP *Viejos cantos afrocubanos* y el *Cancionero hispano cubano* aparecen algunos de los más antiguos registros de expresiones raigales. Su colección *Antología de la música afrocubana*, recopila en diez volúmenes cantos y toques que aún conservan su vigencia en la religiosidad popular.

No pretendo mencionar todos los archivos sonoros existentes en Cuba, solo expongo algunos de ellos donde la labor de la investigación musicológica ha sido el motor impulsor de su creación, conservación y catalogación. Por ejemplo: el archivo gestado en el Museo Nacional de la Música (MNM) por María Antonieta Henríquez, directora fundadora del Museo; luego por María Teresa Linares Sabio, quien la relevó en su encargo, y, actualmente, Jesús Gómez Cairo, que es de enorme valor y hoy forma parte importante de sus colecciones, la cual está en franco proceso de digitalización y restauración sonora para ponerlos a circular a través del Sello Ediciones Museo.

De este proceder metodológico podemos mencionar numerosos ejemplos como el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», que culminó, junto con el Centro de Antropología del CITMA, el *Atlas etnográfico de Cuba*, cuya versión en CD-ROM fue editada en el año 2000 y resume en su archivo sonoro un centenar de registros de audio de alto valor patrimonial que son el resultado de una política cultural consecuente, donde la acción conjunta y la colaboración interinstitucional permiten —al margen de limitaciones financieras y tecnológicas— la preservación y desarrollo de nuestras colecciones patrimoniales.

Siguiendo la tradición de las investigaciones *in situ* de Argeliers León y María Teresa Linares Sabio, la labor realizada en el CIDMUC durante cuarenta años ha contribuido a la conformación de un archivo sonoro resultado de todas las numerosas investigaciones de campo ejecutadas desde el año 1980 hasta el presente. Todos los registros fotográficos, audiovisuales y documentales se han resguardado en el Departamento de Documentación y Archivo de la Institución y hoy constituye un archivo sonoro único de alto valor patrimonial, cuyos registros están en diferentes soportes algunos ya obsoletos (casete de audio, cinta *dat*, cinta magnetofónica de ¼ de pulgada, y de mayor actualidad en formatos digitales como disco duro y CD).

En el CIDMUC, se creó el archivo sonoro de la institución inicialmente bajo el

mandato del musicólogo Dr. Olavo Alén Rodríguez, su director fundador, y desde el 2006 Laura Vilar Álvarez hasta la actualidad. Ya a partir del 2008, se inició el proyecto de digitalización de los diferentes soportes sonoros y en su primera fase se recuperaron los equipos reproductores de cintas analógicas de diferentes tamaños y la capacitación técnica del personal que iba a trabajar en estos procesos. En la segunda fase, se inició el proceso técnico que comenzó por recuperar los documentos sonoros en peor estado de conservación. Varios documentos con el tiempo y la mala conservación habían perdido su identificación (hoja de datos) y progresivamente se fueron recuperando utilizando el conocimiento de los investigadores que registraron el evento en cuestión, los diarios y anotaciones de campo, proceso lento pero que avanza y aún continúa en manos de musicólogos y técnicos.

Paralelamente a la digitalización de estos fondos, se concibió en el CIDMUC un Sistema de Gestión de Información propio que permite colocar en base de datos los indicadores necesarios para su recuperación. En este grupo de trabajo participaron musicólogos, bibliotecarios y programadores.

El Sello Ediciones CIDMUC desde 2011 convierte en ediciones impresas y digitales la información devenida de la investigación musicológica, productos que divulgan los resultados y constituyen nuevas bibliografías y discografías de la creación musical cubana y que incluyen en CD los ejemplos sonoros que sustentan la obra editada. Musicología y archivos son inseparables, se gestionan y promueven entre sí para escalar a un estado superior del conocimiento.

Toda esa gestión musicológica del conocimiento articula y ordena una buena parte del gran flujo de información que conciben los diferentes actores de la sociedad que participan en los procesos de la cultura: los artistas, como patrimonio vivo de un saber y como creadores de la obra musical y sus diversos modos de existencia (partitura, registro sonoro); los difusores, a través de la información que se genera dentro de los medios de comunicación masiva; los gestores y los productores culturales en la realización de eventos de socialización de la música (conciertos, festivales, simposios, concursos) y de productos discográficos y editoriales (discos, multimedia).

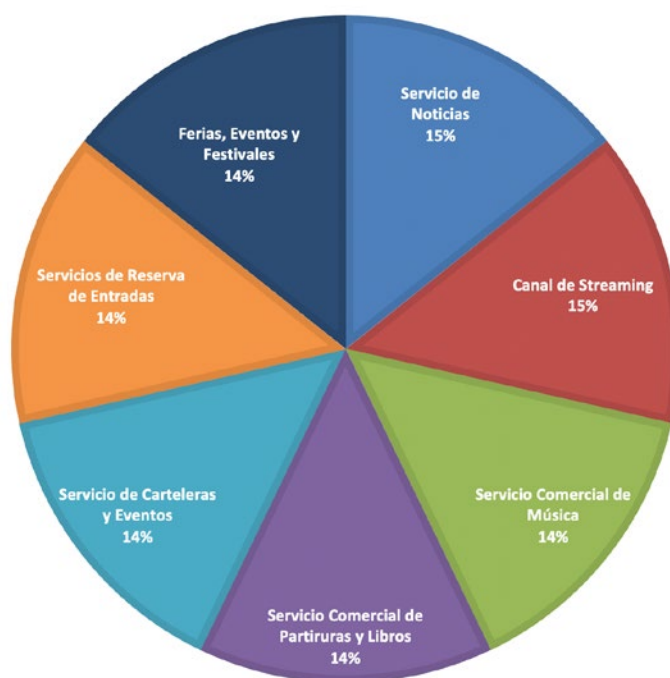
La Universidad de las Artes, en su labor docente de más de cuarenta años (1976), ha graduado a más de dos centenares de musicólogos aportándole a la música un capital humano altamente especializado y capaz de asumir nuevos desafíos. Varios de estos graduados asumieron la investigación como su principal perfil de desempeño profesional, otros han aportado a los archivos especializados y a los medios, algunos desarrollaron su labor directamente en la producción discográfica por lo que todos desde su gestión profesional han contribuido a cuidar, promover y desarrollar el patrimonio sonoro cubano.

La era digital y el desarrollo tecnológico pusieron en crisis el funcionamiento de los archivos sonoros, sobre todo por el déficit de reproductores activos al dejar de fabricarse y no existir en el mercado. Esta situación se complica aún

más debido a los altos costos y dificultades en la adquisición de una pieza de repuesto determinada para continuar con la digitalización de los archivos mencionados.

Hoy, los formatos sonoros digitales llevan el liderazgo en la reproducción, promoción y comercialización de la música contenida en estos archivos y crecen a una velocidad incalculable.

En Cuba, la circulación de la música por las redes y el comercio digital no constituyen la línea líder en el desarrollo internacional del negocio de la música, y está dispersa en diferentes agregadores internacionales, quienes no priorizan la música cubana prevaleciendo sus intereses financieros, lo cual crea una franca contradicción con las políticas establecidas. Por tal razón varias instituciones del Ministerio de Cultura y del ICM, con el apoyo de la Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial (ONUDI) al amparo de un proyecto de colaboración internacional, definieron una estrategia de trabajo conjunta, articulada entre todos los actores de la cadena de valor de la industria de la música. Varias de las acciones de este proyecto incluyeron la mejora técnica en los estudios de grabación, la adquisición de equipamiento para la digitalización de soportes sonoros, y se labora en el diseño y puesta en marcha de una plataforma digital propia. Este soporte inicialmente permitirá la descarga *streaming* en el territorio nacional y en una segunda etapa tendrá acceso internacional, ello permitirá la comercialización de la música que generan nuestros artistas, así como la de aquellos registros que se obtuvieron durante la investigación *in situ* y son parte del patrimonio sonoro cubano de antaño y de hoy. Esta visión empresarial que se propone Cuba tendrá en cuenta los valores artísticos de la creación musical cubana que la validan como «escudo de la nación cubana» y deberá ser su fortaleza.



Esta dicotomía entre el desarrollo comercial y la defensa de los valores culturales inquieta, ya que eventualmente pudiera estar dando lugar a la aparición de una «cultura mundial» que destruya la identidad cultural de los pueblos, mediante el establecimiento de una lengua universal y la unificación de los símbolos, los valores y las creencias. Dentro de este contexto, el Estado cubano ha propuesto políticas que salvaguardan la identidad nacional a la vez que se aproveche el potencial que brinda el nuevo entorno, apuesta por la importancia científica de la continuidad de la historia para comprender el papel de los pueblos en el proceso transformador de la sociedad y es una de las acciones en defensa de la memoria de una nación. La enseñanza de la historia desde las identidades y los valores populares también lo es. Estos conceptos también son aplicables a la memoria sonora de nuestros archivos; por ello, la importancia de rescatarlos, salvaguardarlos y difundirlos.

José Martí expresaba que el arte «es el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee en las mentes, y en los corazones». La cultura y el arte han sido y serán siempre la voz genuina de los pueblos, son las raíces donde se forja la nación cubana y esa tradición cimentada en la historia es la expresión más valiosa del artista cubano. Continuar el legado que dejaron nuestros ancestros y defenderlo ha sido la misión más ilustre de los artistas de ayer, de hoy y los del mañana.

Bibliografía

Ministerio de Justicia. (mayo, 2009). Decreto Ley N.º 265 Del Sistema Nacional de Archivos de la República de Cuba. *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, (18). Recuperado de <http://bit.ly/30C90Ex>

Oficina Nacional de Estadística e Información. (2015). Cuentas nacionales (cap. 5) y Finanzas (cap. 6). *Anuario estadístico de Cuba 2014* (pp. 131-156 y pp. 157-164). Recuperado de <http://bit.ly/2PeFXRg>

----- (2016). Cuentas nacionales (cap. 5) y Finanzas (cap. 6), *Anuario estadístico de Cuba 2015* (pp. 129-154 y pp. 155-162). Recuperado de <http://bit.ly/2Pjr14p>



Uruguay

Ministerio de Cultura

La industria de la música y los modelos de negocios digitales: desafíos para la elaboración de políticas

José Alonso Labanca y Diego Traverso

Geek Creative Economics (Uruguay)

Introducción

La industria de la música ha sufrido muchas transformaciones en los últimos años, tanto en el modo de producir música como en la lógica de su consumo y comercialización. Estas transformaciones no han sido necesariamente acompañadas desde la política pública, que generalmente se enfoca en estímulos a la producción y la creación artística desde una matriz del siglo XX, donde para producir era necesario acceder a múltiples y costosos recursos tecnológicos y de conocimiento. Más allá de la dificultad de medir estas políticas, parece necesario un cambio de óptica que acompañe las transformaciones del nuevo siglo y sus cambios tecnológicos, así como redefinir el rol que le asignamos al sector desde la política pública.

La música, como tal, está presente en buena parte de la vida de las personas como generador de identidad y bienestar. Pero también, debido a características intrínsecas, puede ser generadora de creatividad e innovación en otros sectores. ¿Qué pasa cuando hacemos conversar a la música con otros sectores de la sociedad como la educación, la salud o las industrias netamente tecnológicas?

Esta presentación aborda la problemática de generar políticas específicas para el sector en un contexto digital como también problematizar un nuevo rol de los sectores creativos en una sociedad ya no del conocimiento sino de la experiencia. ¿Cómo establecer programas de política que apalanquen modelos de negocios sustentables desde la música? ¿Qué herramientas necesitamos? ¿Cómo podemos medir los resultados?

Política cultural: política digital

Cualquier política en industrias creativas hoy en día es necesariamente una política de nuevas tecnologías. La cultura y las nuevas tecnologías están tan ligadas que es muy difícil entenderlas por separado. Y esta debería ser una perspectiva natural. Tanto como lo fue para Adam Smith la unión entre economía y filosofía o como para Leonardo Da Vinci el arte y la ingeniería.

La producción, la distribución, la comercialización y el consumo de los contenidos creativos pasan por las nuevas tecnologías y el formato digital. Esto convive con formas tradicionales como son los espectáculos en vivo, pero se contextualizan en un mundo donde el acceso a Internet y la comunicación

está presente en la vida de las personas como nunca antes. La expansión de las tecnologías de la información y la comunicación ha sido exponencial, así como el acceso y uso de Internet. Entre el año 2000 y el 2015, la penetración de Internet pasó del 6.5 % al 43 % del total de la población mundial (International Telecommunication Union, 2016). En el 2016, el 94,1 % de la población de los países en desarrollo tenía un teléfono móvil y el 40,1 % acceso a Internet frente al 7,8 % en el 2005. En los países desarrollados el acceso a Internet y a los teléfonos inteligentes es prácticamente universal.

Pero las grandes oportunidades que brinda Internet no significa que sea neutral. Existen claras asimetrías en cuanto a la cantidad de contenidos generados y consumidos de acuerdo a la región del mundo que observemos. Si analizamos la lengua española, ésta es la segunda lengua más hablada del planeta pero, con relación al lenguaje de los contenidos en la web, ocupa el quinto lugar (5,1 %) tras los contenidos producidos en inglés (51 %), ruso (6.7 %), japonés (5,6 %) y alemán (5,6 %) (W3Techs, 2017).

Muchas de las políticas culturales que se aplican en la actualidad no acompañan esos grandes cambios que ocurrieron en el mundo. Históricamente, las políticas culturales estuvieron orientadas a estimular la creación y producción artística. Las actividades culturales y creativas no eran identificadas como sectores con potencial económico, sino todo lo contrario. Paulatinamente, el enfoque sobre estos sectores ha cambiado, llegando a ser entendidos hoy como «industrias creativas», entendiendo la complejidad de la cadena de valor que comprende cada sector.

Las herramientas públicas que tienen como objetivo generar un estímulo a la creación artística pasan más por generar ambientes propicios para que esta surja; es decir, generar algunos bienes públicos, como la educación artística e infraestructura tecnológica, y no tanto en brindar estímulos económicos a los artistas.

Según el Informe sobre la Economía Creativa (UNCTAD, 2008), las políticas que busquen desarrollar la economía creativa deben comprender la cadena de valor agregado en la producción y distribución de bienes y servicios creativos para definir los puntos críticos que deben ser intervenidos. El eslabón de la producción, a pesar del debilitamiento de las barreras de la entrada que existe en la actualidad por el abaratamiento que produce el avance tecnológico, sigue siendo un eslabón que requiere de una atención especial por parte del Estado. Pero si no se enfocan otras medidas a los canales de comercialización y distribución, se corre el peligro de generar producción que no le llegue al público. Si no se enfocan las herramientas en el desarrollo empresarial que gestione la distribución y comercialización de los contenidos que encuentran apoyo para su producción, se corre ese riesgo. Por lo tanto, aquellas políticas que tiendan a mejorar la distribución y comercialización de las obras generadas por los creadores tienden a ser cada vez más importantes, y actualmente en las industrias creativas esa comercialización y distribución es digital.

También con la disminución de las barreras de la entrada a veces los creadores y productores son los mismos actores. La producción por cuenta propia por parte de los creadores se transformó en algo corriente en algunos sectores. De esta forma coexisten las grandes empresas multinacionales con pequeñas empresas locales.

Distribución y comercialización en la era digital

Las empresas distribuidoras actúan como intermediarias entre la producción de obras y la exhibición en los distintos soportes. Estas empresas tienen un papel relevante en la cadena debido al contacto que tienen con los clientes y el público. En general, los distribuidores compran los derechos para la explotación de los contenidos y en algunos casos participan directamente en la producción adquiriendo parte de los derechos. Son empresas responsables del estudio de mercado, la distribución, la publicidad y el *marketing* de un contenido.

Con la aparición de Internet y la explosión de la producción de contenidos parecían que iban a desaparecer este tipo de intermediarios. La tecnología dejó caduco un sistema de distribución de contenidos, ya no es más unidireccional ni desde un *broadcast*, sino que hay una interacción y participación de las personas. Los contenidos se distribuyen de usuario a usuario (*peer to peer*) sin necesidad de grandes inversiones.

Existe una tendencia en acercar más al creador/productor con el público. La paradoja es que las plataformas tecnológicas que surgieron (y que amenazan la continuidad de intermediarios analógicos) se hicieron intermediarios en el nuevo contexto digital, siendo cada vez más importantes para que las producciones lleguen al consumidor, y, su uso se extendió de manera vertiginosa. En el caso de la música, Spotify pasó de 18 millones pagos en 2015 a 165 millones en junio de 2021.²⁴ Este fenómeno no es privativo del sector de la música, sino que ha ocurrido en otros ámbitos de las industrias creativas como la producción audiovisual y los videojuegos. Así, se verifica el surgimiento de nuevos actores relevantes en lo creativo, cuyo origen está fuera del sector creativo.

Dicho eso, también hay espacio para nuevas distribuidoras independientes en la era digital. Su elección dependerá de si el productor sigue un modelo apuntado a nichos o al público masivo, que cada vez se conceptualiza más como la acumulación de múltiples nichos de usuarios o clientes o no. Cualquier distribuidor debe agregar valor, de lo contrario es saltado en la cadena dado que el productor y el usuario puedan conectarse de manera directa.

El porcentaje que se quedan las empresas que comercializan el contenido va desde el 30 % al 50 % de lo que paga un consumidor, dependiendo de la capacidad de negociación de ambas partes, tanto la empresa distribuidora como la empresa productora. Dependiendo del caso, se pueden realizar contratos por localización, adelanto de regalías, compartir la propiedad intelectual, etc.

²⁴ Ver <http://bit.ly/2zipela>

Las actividades de promoción son un elemento clave para tratar de ser notado en un ambiente con cada vez más producciones. Más allá de la posibilidad de consumir cualquier contenido proveniente de Internet, es importante destacar que los consumos se siguen dando con contenidos culturales originados en el entorno cercano de las personas. Más globalización genera también el fenómeno inverso, donde los contenidos locales se fortalecen generando una identidad única en la aldea global.

Políticas que fortalezcan la capacidad de distribuir y comercializar contenidos en Internet son fundamentales. Proyectos que capaciten a los propios creadores para darles herramientas a la hora de comercializar sus contenidos. Generar desde nuestros países recursos humanos en la comercialización de contenidos, que muchas veces pasan a ser personas con capacidades técnicas, pero también con capacidades de venta dado que siempre son personas quienes deciden qué contenido muestra o no un algoritmo en las plataformas digitales.

El rol de los recursos humanos en las empresas de las industrias creativas es fundamental, tanto en su núcleo creativo como en las actividades de apoyo. La capacitación va en ambos sentidos, tanto en el rol de creadores como en actividades afines y sobre todo en desarrollar elementos de gestión profesional en las empresas. Algunas acciones a desarrollar pueden ser las siguientes:

1. Realización de talleres o cursos cortos para el sector musical para mejorar su capacidad de inserción en las plataformas digitales.
2. Diseño de programas de formación de intensivos, en forma de seminarios idealmente avalados por una institución académica local, en el ámbito del *marketing*, el entorno digital y la gestión de derechos de propiedad intelectual.
3. Promover programas de estudio y currículos que combinen habilidades técnicas, comerciales y creativas dentro del nuevo paradigma.
4. Capacitación a agentes de venta para vender música, en todos sus formatos, a nivel internacional.

En este sentido, llamar la atención del uso de los recursos no solo a la producción sino a la distribución de la obra (o, en rigor, a la generación de experiencias a través de la obra) es una preocupación que a nivel europeo ya se manifestó en la década del 2000, cuando el programa Media viró su énfasis desde la producción hacia la distribución de contenido audiovisual.

Economía creativa

Los sectores creativos, tradicionalmente catalogados como productores de contenidos con un alto componente simbólico, han pasado también a ocupar el rol de proveedores de servicios creativos al resto de los sectores de la economía. Esto no quiere decir que su rol tradicional lo hayan perdido. Al

contrario, nunca como antes en la historia de la humanidad se consumen tantos contenidos simbólicos como en nuestra época. Siguen siendo productoras de aquellos bienes y servicios que le dan cierto sentido a la vida y ponen de manifiesto cierto goce estético por parte de los consumidores.

Los límites entre los sectores creativos se disuelven. YouTube, una plataforma audiovisual, es donde más se consume música. Un libro luego puede transformarse en una película o un videojuego en una serie televisiva. Una misma producción intelectual puede monetizarse en distintas ventanas y mediante distintos productos. Así, los modelos de negocios no están orientados a capitalizar la producción mediante un solo formato o ventana.

Con la irrupción de nuevas tecnologías, que permiten la producción de contenidos de manera accesible y barata, estos pueden desarrollarse en mucho menos tiempo. Cada uno de nosotros produce contenidos, ya sea fotos, videos, imágenes o textos. Ahora bien, si se quiere realizar este contenido para el mercado vamos a necesitar tener cierta característica que lo haga atractivo para el público, llamémosle *creatividad* u *originalidad*. Más allá de esta característica indispensable, pareciera ser que hay una relación entre el tiempo de trabajo dedicado a la producción y el tiempo de vida útil del proyecto. En este sentido, más allá de las facilidades tecnológicas, la capacidad creativa sigue siendo un factor de competitividad importante junto con una estrategia de distribución y comercialización.

La gestión de la propiedad intelectual por parte de los creadores y productores de las obras en las distintas ventanas y de manera global es un factor clave de éxito. A medida que los contenidos se digitalizan las mediciones para repartir los ingresos entre los distintos tipos de derechos se facilita debido precisamente a la generación de datos en tiempo real en el entorno digital.

No necesariamente un contenido tiene que estar exclusivamente en un solo formato, sino que los formatos se retroalimentan entre sí atrayendo a distintos segmentos de consumidores.

Crowdfunding

A través de Internet y fundamentalmente en el campo de las industrias creativas comenzó a desarrollarse el *crowdfunding*²⁵ como modelo de financiamiento de distintos proyectos. Este modelo básicamente consiste en que los realizadores de un proyecto recolectan fondos del público mediante la preventa de un producto o servicio, o brindando ciertos beneficios a quienes apoyan financieramente el emprendimiento. La tecnología posibilita que los costos de agrupar a estos pequeños inversionistas y recolectar sus fondos sean tan bajos que sea una alternativa posible para la financiación. Las características de esta forma participativa de financiación es que son muchos inversionistas con montos bajos, evitando los intermediarios financieros.

25 También conocido como «micromecenazgo».

Dichas personas se involucran con el proyecto, no teniendo como objetivo el lucro en el corto plazo.

Sin perjuicio de ello, ya se han desarrollado modelos de *crowdfunding* que no necesariamente convocan al público a financiar un evento en tanto fanáticos del producto artístico, sino que la conversación es con microinversores que participan de los dividendos del emprendimiento más allá de su proximidad estética con la propuesta.²⁶

Así, interactúan en general tres actores: los realizadores del proyecto, el público que apoya el emprendimiento y la plataforma digital que une estos dos actores. Las plataformas más conocidas para el *crowdfunding* son kickstarter.com, indiegogo.com, gofundme.com, fundable.com, crowfunder.com y earlyshares.com. En el caso de emprendimientos latinoamericanos, la plataforma idea.me es de las más conocidas. También la plataforma Twitch es muy conocida por ser los usuarios los que donan directamente a los productores/creadores al momento de ver su contenido.

En definitiva, el *crowdfunding* y la donación directa de los consumidores a los creadores/productores ejemplifica la relación directa que está ocurriendo en algunos sectores generando nuevos modelos de negocios con menos intermediarios, algo que se posibilita debido al desarrollo tecnológico aplicado.

Contexto y vínculos

El paradigma de las economías industriales ha quedado atrás, y, con él, también el concepto de valor generado únicamente en la industria manufacturera. Más aún, conceptos como «economía de servicios» o «economía del conocimiento» resultan pretéritos al día de hoy. En cambio, se ha ido instalando con fuerza el concepto de «economía de la experiencia», como aspecto intangible generador de valor para las personas. En este sentido, las experiencias internacionales recogen casos de éxito en los que la convergencia de saberes ha sido la clave para el desarrollo de iniciativas exitosas.

Los equipos de producción son por definición multidisciplinarios. Incluyen en su *staff* programadores, artistas, diseñadores, animadores, asesores legales, de *marketing*, ingenieros, etc., aunque muchas de estas actividades las pueden contratar fuera de la empresa (tercerizando los servicios). Dependiendo del sector creativo en cuestión, el núcleo de su producción estará centrada en una u otra parte, aunque este *core* central del modelo de producción siempre necesita de otros elementos creativos. La música no ha resultado ajena a esta convergencia, y pueden citarse casos como Levo, Villazul o Loog Guitars, por ejemplo.

Levo, proyecto desarrollado por el médico y músico Daniel Drexler, resultó tener el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación de

²⁶ Para ello, ver por ejemplo www.weeshing.com

Uruguay²⁷ y posteriormente ser adquirido por la empresa Otoharmonics. Comienza por el intento de resolución de la mezcla de un disco, invirtiendo una frecuencia de sonido, y finaliza con la aplicación de la misma técnica para el tratamiento del *tinnitus*.

El caso de Fabián Marquisio, músico uruguayo, se caracterizó por el desarrollo de canciones sencillas que permitieran a su hijo con TEA la incorporación de rutinas como el cepillado de dientes, comer o irse a dormir. Las canciones finalmente fueron grabadas en un disco con los mejores músicos uruguayos y al día de hoy es un producto que se utiliza habitualmente en el ámbito de la clínica.

Finalmente, vale citar el caso de Loog Guitars y su fundador Rafael Atijas. La motivación comenzó por desarrollar una guitarra de alta gama para el público infantil. Se logró un objeto de diseño muy cuidado, sencillo de tocar debido a sus tres cuerdas (pero la posibilidad de construir acordes) y, finalmente, evolucionó hasta el desarrollo de una aplicación que acompañe al niño en el proceso de aprendizaje. Así, lo que comenzó como una iniciativa de instrumentos musicales para niños y niñas finalizó en una empresa de tecnología aplicada al aprendizaje de la música, que además vende guitarras.

Lo interesante y común a estos tres ejemplos radica en la capacidad de la música de dialogar y solucionar problemas en otros sectores de la economía, o de interactuar con sectores tecnológicos y educativos. Lo disruptivo radica en la convergencia inesperada de saberes enfocados a la resolución de un problema concreto o la toma de una oportunidad.

Políticas para la vinculación

Desde hace algún tiempo, se ha utilizado la herramienta de bonos creativos, o *vouchers*, para que los sectores creativos puedan vincularse con otros sectores de las economías. En este sentido, la experiencia de Creative Credits (UK), VINCI (Austria), 4CNW Talent Vouchers (Irlanda) o FAD-INS (España) son referencias internacionales claras.

Estas pueden agruparse en estímulos a la innovación en otros sectores de la economía a través de las industrias culturales y creativas (ICC), y aquellos que fomentan la innovación en las propias ICC. Más allá de esta distinción, en la base está la convicción de cómo las ICC pueden mejorar el valor inicialmente desarrollado en otros sectores de la economía, intentando migrar desde vínculos cliente-proveedor hacia la resolución conjunta, asociativa, de problemas.

Estos *vouchers* presentan algunas diferencias anatómicas entre sí, en relación a su carácter reembolsable, montos (aunque en general se sitúan en el entorno de los 10 mil dólares), tiempos de ejecución y qué tipos de entidades prestadoras

27 Para mayor información revisar <http://bit.ly/2zjaqmx>

de servicios pueden calificar (listas cerradas, abiertas, institutos públicos, etc.). La experiencia ha confirmado que estos *vouchers* han demostrado *aditividad* en corto plazo, verificando vínculos entre empresas que no hubieran surgido de otro modo, así como una mejor permeabilidad de las ICC frente a procesos de innovación.

En América Latina, la ANII de Uruguay implementó en 2016 el diseño de esta herramienta, operativa desde abril de 2017. Recientemente, también Paraguay la ha lanzado, y en proceso similar se encuentran Panamá y Costa Rica. Así, la necesidad de políticas de vinculación ha tomado fuerza en nuestros territorios.

La vinculación de estas industrias permitirá el foco en las herramientas. Ser músico no es únicamente pensar en *shows* en vivo o en la grabación y venta de discos. Permitir el foco en las habilidades, y no en productos preconceptuados, puede ser la llave a una nueva era de experiencias y diseño de productos y servicios que estén a la altura de los desafíos actuales.

Bibliografía

Agencia Nacional de Investigación e Innovación. (2015). Levo: tratamiento contra el *tinnitus*. Recuperado de <http://bit.ly/2zjaqmx>

International Telecommunication Union. (2016). *Measuring the Information Society Report 2016*. Recuperado de <http://bit.ly/2Ue6UU6>

UNCTAD. (2008). *Informe sobre la Economía Creativa 2008: El desafío de evaluar la economía creativa: hacia la formulación de políticas públicas informadas*. Recuperado de <http://bit.ly/2LhiFou>

Watson, A. (9 de agosto de 2019). Número de suscriptores premium de Spotify en todo el mundo desde el primer trimestre de 2015 hasta el segundo trimestre de 2019 (en millones). Recuperado de <http://bit.ly/2zipela>

W3techs. (2017). Usage statistics of content languages for websites [Página web]. *W3Techs - World Wide Web Technology Surveys*. Recuperado de https://w3techs.com/technologies/history_overview/content_language/ms/y



Ecuador

Trabajo en el arte, trabajo doméstico y precariedad. Análisis con enfoque de economía feminista de la relación entre las formas de organización y producción de las prácticas artísticas y el trabajo doméstico y de cuidados

María Gabriela Montalvo Armas

Ecuador

«[...] en qué momento la práctica artística cobra este estatuto fuera de lo común, en la que el quehacer artístico no está inscrito en las condiciones genéricas de producción de mercancía» (López Cuenca, 2013, p. 44).

Investigar las problemáticas que se derivan de la relación arte, trabajo y economía en el Ecuador no resulta fácil, pues las determinaciones o tensiones entre arte y economía han sido prácticamente inexploradas en el país. La ausencia de esta perspectiva de estudio puede comprenderse desde varios frentes interrelacionados, que sin embargo coinciden en identificar una aparente incompatibilidad entre estos campos, sostenida a veces desde los estudios culturales y a veces desde la economía. Tampoco se han analizado las condiciones económicas en las que se produce arte en el país ni la situación laboral de los artistas. Según María Fernanda Cartagena,

[...] la relación entre economía y cultura ha sido la más descuidada en las ciencias humanas, sociales y políticas de Estado. Paradójicamente aquí se encuentra una importante ventana para comprender el estado del arte, y más importante aún, la proyección laboral y calidad de vida de un amplio sector del país [...] (2013, p. 19).

En este texto, se aborda esta relación desde la perspectiva feminista, precisamente desde la perspectiva de la economía feminista. Esta escuela de pensamiento toma en cuenta que la construcción de género se sostiene sobre una estructura de pensamiento dual, como lo señala Alda Facio, «el pensamiento dicotómico, jerarquizado y sexualizado» (2012, p. 61), que separa características, categorías y conceptos, ámbitos presentados como opuestos, y que corresponderían, además, a lo masculino y a lo femenino. Entre las principales dicotomías están:

Fuerte/débil

Razón/sentimiento

Producción/reproducción

Público/privado (o doméstico)

Autónomo/dependiente

Objetivo/subjetivo (afectivo)

Trabajo (tiempo de)/ocio (tiempo de)

Estas categorías, y su asignación según sexo, se trasladan a varios ámbitos de la vida y la cotidianidad, con efectos potentes sobre las relaciones de poder y, consecuentemente, sobre el desarrollo de las capacidades y las posibilidades vitales, entre las que se encuentran el acceso y la administración de recursos (materiales, como los monetarios, herramientas, vehículos, *hardware*, instrumentos, y no monetarios, entre los que se encuentran los estudios, tecnología, tiempo...) tanto para hombres como para mujeres. Como lo indica Norma Fuller:

el trabajo de deconstrucción de los artificios que conducen a las mujeres a asumir las construcciones de género nos lleva a preguntarnos acerca de los caminos por los cuales los cuerpos, las psiques y los hábitos de los varones adquieren sustancia masculina. *Es decir, cómo se constituye la identidad de género masculina* (s/f, p. 2; énfasis añadido).

La misma autora señala que,

A fin de deconstruir las representaciones de masculinidad [...] me concentré en cuatro diferentes conjuntos de representaciones relacionados con la masculinidad: el masculino, el relacional, el machismo y lo abyecto. [...] el cuarto define a la masculinidad a través del repudio de lo que un varón no debe ser (Año, número de página).

El hecho de separar como opuestas estas esferas de la vida, se refleja en el análisis económico y esto es importante porque la economía sustenta a su vez otros modelos, sobre todo aquellos que asignan prioridades, no solo en términos presupuestarios, sino también políticos, sociales y legales, jerarquizando con ello derechos y libertades, asociándolas además al tipo de sujeto para quienes están destinadas. Así, podemos comprender cómo se determinan cuáles serían temas fundamentales o estratégicos y cuáles se consideran triviales y, por tanto, expuestos a la vulnerabilidad y la consecuente precariedad.

A pesar de los pocos estudios al respecto, existe una conciencia generalizada respecto de las condiciones (precarias) en las que se produce arte y creatividad, no solo en Ecuador, sino a nivel mundial. Esta preocupación ha retornado al debate a propósito de los recortes presupuestarios que varios países han hecho al denominado «sector cultura» como respuesta a las crisis económicas. Sin embargo, esta precariedad, naturalmente asociada al trabajo artístico y creativo (con las excepciones obvias para quienes logran entrar con fuerza en el mercado del arte o en las lógicas de los contratos con las principales empresas del entretenimiento y de las industrias culturales), es histórica y da cuenta de la diferenciación que desde la economía se ha hecho de estas actividades.

La pregunta sobre si el quehacer artístico se constituye en *trabajo* y su resultado, las obras de arte, y la *creatividad*, en *mercancías*, ha estado presente desde el inicio mismo de la economía como ciencia sin llegar a una respuesta única. Entendemos que el *hacer*, la *práctica* artística y creativa sucede, necesariamente, como parte del ámbito económico, porque implica utilizar recursos, materiales e inmateriales; insumos, capacidades, conocimientos, habilidades, talentos, tiempo. Se requiere de un espacio físico para su realización y, aunque independientemente de si tienen fin comercial o no, las obras de arte, las expresiones de la creatividad, suelen tener un fin de circulación y, en la mayoría de los casos, entrarán, de una u otra forma, en el mercado.

Después de observar, por cerca de diez años, a varias personas, grupos, colectivos, empresas, fundaciones, productoras del ámbito de las artes, he observado que varias de las características atribuidas a lo femenino, tales como el sentimiento, la emocionalidad, ¡sí!, la improductividad (asociada a lo doméstico), y la misma capacidad de expresión, son atribuidas también al campo de las artes y la creatividad. He observado que, en no pocos casos, quienes trabajan en estos campos lo hacen en condiciones similares, por no decir iguales, a aquellas en las que las mujeres desempeñan el trabajo doméstico y de cuidados; el espacio en el que suceden estas actividades, pues la casa, el hogar, es el espacio de trabajo; el tiempo de trabajo no se separa del tiempo considerado de «ocio» o descanso, pues son actividades continuas, permanentes, no susceptibles de esa separación; el cuerpo, ambas tareas, las domésticas y de cuidado, y las relacionadas con el arte y la creatividad tienen, en mucho, al cuerpo como uno de sus mayores instrumentos de trabajo; la subjetividad y el afecto, tanto cuidar como crear son ámbitos en los que se involucran afectos y sentimientos y que, de hecho, además interfieren en la supuesta «racionalidad» para tomar decisiones de maximización de ganancias o minimización de pérdidas en el sentido microeconómico tradicional. Una de las emociones específicas compartidas tanto en el campo doméstico como en el de las artes es el miedo...

Al respecto, desde los estudios culturales, al preguntarse sobre las condiciones del trabajo de «productores y productoras culturales»,²⁸ Isabell Lorey habla de la «gubernamentalidad y precarización de sí» (2006), y utiliza el marco teórico de Foucault para explicar, a través de la biopolítica, cómo estos trabajadores y trabajadoras culturales, a partir de una aparente autonomía y libertad, habrían elegido para sí mismos determinadas condiciones de precariedad a cambio de una supuesta «soberanía» bajo la cual podrían crear, trabajar y expresarse «libremente». Lorey aborda el problema de la precariedad no solo laboral sino vital de productores y productoras culturales, visibilizando características de esta precariedad que van más allá de la escasez, o incluso pobreza material, y que tienen que ver con situaciones emocionales que impiden el ejercicio de la libertad y la racionalidad, tales como el miedo al afirmar que

28 La autora se refiere a este término no en el sentido microeconómico tradicional de la palabra, sino para explicar una práctica que atraviesa la producción teórica, el diseño, la autoorganización política y cultural, así como diversas formas de colaboración y de trabajo entre personas que se dedican a las actividades relacionadas con la creación, el arte y la cultura.

Esta situación de precarización de sí está conectada a experiencias de miedo a la pérdida de control, a sentimientos de inseguridad por la falta de certidumbres y salvaguardas, así como al miedo al fracaso, el declive social y la pobreza. También por estas razones es difícil frenar o ejercer otras formas de abandono de los paradigmas hegemónicos (2006, s/p; énfasis añadido).

Desde ahí, como economista, como feminista, me han surgido varias preguntas: ¿desde dónde se vienen teorizando las convergencias y determinaciones entre estos campos? y, sobre todo, ¿desde dónde se puede aportar elementos para comprender las características específicas de la producción artística y sus efectos en las condiciones de trabajo y de vida, de los artistas? Todas estas son preguntas que, tradicionalmente, se podrían abordar desde la Economía. Sin embargo, como explica Alma Espino, la presión que el paradigma de mercado imprimió a esta disciplina por alcanzar objetividad la relacionó cada vez más con las matemáticas, en un intento de «captar la interacción precisa entre las fuerzas de mercado —oferta y demanda—, a través de leyes exactas, extraídas de la física, sobre los sistemas sociales» (2010, p. 13). La calidad del método en economía se identificó así, básica o primariamente con el rigor matemático, dejando fuera de su campo de estudio a todo aquello que no fuera «objetivamente» verificable, separando en «productivas» e «improductivas» a distintas actividades, pero también a distintos objetos, lugares, necesidades e incluso personas. En una relación de extraña reciprocidad, el sistema de mercado convirtió a la Economía, o al modelo económico vigente, en una ciencia rigurosa, objetiva y respetable, a cambio del orden social que esta contribuyó a construir y legitimar (Espino, 2010).

Una de las implicaciones más fuertes de este proceso de separación ha sido la desvalorización de todo aquello que esté por fuera de este ámbito productivo, cuyos límites se definen en el mercado como lugar ideal de intercambio, y cuyas características se describen básicamente a través de precios y unidades monetarias. Estas exclusiones, además, no se dan solamente en las corrientes liberales y neoliberales de la economía, sino en casi todas sus vertientes. Los economistas clásicos, ya distinguían en sus análisis al trabajo artístico y las obras de arte al considerarlos como elementos excepcionales en el estudio del trabajo y del valor. Como lo expresa José María Durán, «una vez que Marx ha expuesto claramente la naturaleza del trabajo productivo pasa a identificar otras formas de trabajo que no pueden ser exactamente consideradas como productivas, entre las cuales se encuentran las prácticas artísticas» (2008, p. 1).

Para acercarnos a la comprensión de estos temas, recurro a la noción de trabajo artístico según lo explica Alberto López Cuenca. En ese sentido, y entendiendo que el objeto artístico es casi naturalmente «excepcional»; es decir, no es un bien como cualquier otro, se plantea la relación entre arte, trabajo y economía «en la medida en que el objeto no ocupa un lugar central (en el análisis), es decir que nos preocupamos por el trabajo no como productor de objetos, sino por **el trabajo como productor de relaciones sociales**» (2012, p. 43; énfasis añadido).

Al compartir características con el trabajo doméstico, asociado a lo femenino, el trabajo artístico se ha visto marginado de la *seriedad* del análisis económico. Desde el feminismo, entendemos que esto no es casual: «en todas las culturas se repiten 4 rasgos que contribuyen fuertemente a construir y mantener la errónea idea de que las mujeres son inferiores respecto de los hombres» (Facio y Fries, 1999, pp. 21-22). El cuarto rasgo se refiere a la separación dicotómica, jerarquizada y sexualizada de cosas y hechos, lógica bajo la cual «se erige al hombre como paradigma de lo humano» (Vacca y Coppolecchia 2012, p. 61). De esta forma, la dicotomía «se transforma en algo de carácter, no solo descriptivo, sino prescriptivo». Para nosotras, estas consideraciones culturales se trasladan al campo material y se expresen, entre otras, en la dimensión económica, principal escenario de esta materialización. Según Carrasco, Borderías y Torns, «el pensamiento económico, al asociar progresivamente el trabajo al mercado y al salario, contribuyó de manera muy decisiva a la desvalorización económica del trabajo doméstico» (2011, p. 22). Así es como esta asociación termina desvalorizando determinadas actividades, debido a su identificación con lo femenino.

Desde esta perspectiva, la economía feminista,²⁹ desde el feminismo, nos parece más que pertinente abordar no solo el tema de la precariedad laboral, sino el de la relación entre arte, trabajo y economía, porque este permite analizar tensiones que suceden en ámbitos que están fuera, en el margen, o en intersección con los mercados tradicionales, porque este enfoque pretende, a través de la incorporación de conceptos y nociones clave en la ampliación y la crítica del análisis económico, justamente cambiar el centro de atención desde el mercado hacia la «sostenibilidad de la vida» (Pérez-Orozco, 2014, p. 26). Pensamos que las tareas relacionadas a crear, al igual que las de cuidar, están en el centro mismo de esa vida.

Bibliografía

Batista J. A. (2006). *Economía cultural: Elementos para un análisis cultural de lo económico y para una crítica de la Economía (ortodoxa)*. *Porik An*, (11), 123-155.

Carrasco C., Borderías, C. y Torns, T. (eds.) (2011). *El trabajo de cuidados: Historia, teoría y políticas*. Traducido por Mireia Bofill. Madrid: Catarata.

Durán J. M. (2008). Sobre el modo de producción de las artes: Marx y el trabajo productivo. *Nómaditas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 17(1). Publicación electrónica de la Universidad Complutense.

Espino, A. (octubre, 2010). Economía feminista: enfoques y propuestas. *Instituto de Economía Serie Documentos de Trabajo DT 5 /10*. Recuperado de <http://bit.ly/345z2NH>

29 Para Pérez Orozco (2014), la economía feminista, en contraste con el enfoque de economía y género, propone como nuevo paradigma al trabajo de cuidados como aspecto determinante de la reproducción social y de las condiciones de vida de la población (Picchio, 1999 y 2005; Carrasco, 2001; Peter, 2003; Power, 2004; Benería, 2003, y Pérez, 2006). Entiendo que es una cita dentro de una cita.

López Cuenca, A. (2013). Hacer, trabajar, cercar: notas sobre la práctica artística y su relación con el mercado capitalista. En M. Aguirre (Coord.), *De la adversidad ¡vivimos!: I Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía* (pp. 42-45). Quito: Arte Actual-FLACSO Ecuador.

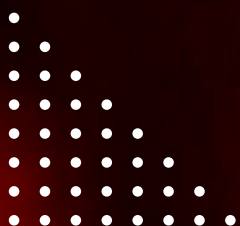
Lorey, I. (enero, 2006). Gubernamentalidad y precarización de sí: sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Recuperado de <http://bit.ly/2Pluhwh>

Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía: Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de sueños.

Vacca, L. y Coppolecchia, F. (2012). Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de biopoder de Foucault. *Páginas de Filosofía*, 13(16), 60-75.



Perú



Las políticas culturales en los países andinos en relación a las músicas populares: los casos de Perú y Ecuador

Fernando Arturo Ríos Correa

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

No se pretende hacer una revisión exhaustiva de las similitudes y diferencias de enfoque y aplicación de las diversas políticas culturales que reproducen Perú y Ecuador, sino poner particular atención a las formas cómo se han desenvuelto las músicas populares contemporáneas en ambos países, y cómo cada uno de los Estados ha respondido a estos entornos creativos. La revisión servirá para concluir en cuáles son los asuntos que las naciones andinas deben priorizar respecto a sus industrias musicales y cómo esta atención permitirá evidenciar prácticas artísticas invisibilizadas, que además de ser interculturales y articular a una gran cantidad de actores económicos, han permitido dotar de ciudadanía a millones de personas, sobre todo de barrios deprimidos, comunidades campesinas y pueblos indígenas.

El desarrollo de estas músicas solo es posible a partir de cuatro paralelos comunes para ambos países: la masificación de los instrumentos musicales eléctricos y electrónicos; la aparición de agrupaciones campesinas, indígenas y de barrios ciudadanos empobrecidos que emplean estas nuevas instrumentaciones; el abaratamiento de la producción de música digital, y la expansión mediática nacional de estos nuevos sonidos y artistas.

Precariedades indígenas históricas y reivindicaciones oficiales

Para entender mejor qué paralelos existen entre unas músicas y otras, es necesario recordar que ambos países han configurado su historia moderna en base a sus pueblos andinos, no solo porque los grupos de poder político e intelectual hayan emanado de estos espacios —Quito, Cuenca, Cusco y Arequipa—, sino porque los movimientos campesinos e indígenas, además de sus precariedades y agendas, determinaron las diversas políticas educativas y de territorio durante el siglo XX.³⁰

Las precariedades a las que hago referencia son lugar común a ambos países: analfabetismo, nulo acceso a derechos ciudadanos —educación básica y superior, salud, justicia—, políticas elaboradas para las poblaciones

³⁰ Un ejemplo de cómo las sociedades andinas han influido en las corrientes políticas nacionales es Bolivia. Con un aproximado del 52 % de indígenas dentro de su población, es el país con la mayor cantidad de cambios constitucionales, cuyos contenidos son influenciados por el Convenio 169: Constituciones de 1995, 2004 y 2008-2009. Otro indicador es la cantidad de organizaciones indígenas que existen en Ecuador, tal vez la más alta dentro de los países amazónicos: poco más de 15 federaciones, nacionalidades, confederaciones y organizaciones, cuya influencia en los cambios constitucionales de la última década ha sido decisiva.

hispanohablantes que postergaban al campo, concentración de tierras en sistemas feudales, ausencia de leyes que garanticen la soberanía campesina e indígena en sus territorios, pero además la elaboración de un discurso nacional, sobre todo hasta los primeros años del siglo XX, que eliminaba de la fórmula al indígena y reivindicaba las historias mestizas ciudadinas.

La preocupación intelectual y política sobre estos puntos tiene varios hitos que se pueden comparar durante el siglo XX: la aparición de una élite intelectual en una ciudad que no es capital y que cuestiona el problema del indígena más próximo a su contexto urbano es visible; así, entre las décadas de 1920 y 1940, surge la fundación del Grupo Norte de Perú, cuyos integrantes eran jóvenes educados en la Universidad Nacional de Trujillo, varios de ellos con extensa actividad política, cuya producción dinamizó las discusiones sobre los problemas indígenas y campesinos de la costa y sierra nacional. Pocos años después aparece el Grupo de Guayaquil de Ecuador, con similar dinámica, pues sus protagonistas estaban atados a la Universidad de Guayaquil, sus publicaciones renovaron las discusiones decimonónicas sobre el indio. Además, provinieron en varios casos del Colegio Vicente Rocafuerte, mientras que los peruanos, del Seminario de San Carlos y San Marcelo y del Colegio San Juan.³¹

¿Por qué hago énfasis en sus lugares de educación y no solo en lo que produjeron? Porque en ambos casos son visibles grupos intelectuales que no aparecen en las metrópolis, que más bien lo hacen ahí donde se fundan los proyectos educativos republicanos e ilustradores, fuera de las capitales; pues tanto San Juan como las universidades de Guayaquil y Trujillo son instituciones que se crearon después de las independencias.

En el futuro veremos cómo los proyectos educativos fuera de las metrópolis impactan en el mediano plazo en la aparición de discursos indigenistas mediáticos; esto es, no solo de resistencia bélica y territorial o de generación de tendencias étnicas de uso local, sino con elementos culturales de consumo con capacidad de impactar al resto del país.

Las «pobres» músicas indígenas

Pero mientras que estos movimientos, que se potencian con la llegada de las reformas nacionales después de la Segunda Guerra Mundial, evolucionan con amplitud las discusiones sobre lo indígena en asuntos relacionados a la tierra, la literatura o la etnología, no lo hacen con las artes que provenían de estos espacios, con las que solían tener términos muy duros para describir; sostenían que, si bien en los países había una marcada producción de danzas y músicas populares y de factura local, en muchas ocasiones estas eran estropeadas por la escasa preparación de los músicos —pobres y/o indígenas—, por los procesos de aculturación que las músicas nacionales sufrían —empleo de recursos musicales europeos o tropicales caribeños para comercializarlas— y

31 Mientras que Ciro Alegría conoce a César Vallejo debido a que este es su profesor en el Colegio San Juan, Demetrio Aguilera trata a José de La Cuadra por el mismo motivo en el Colegio Vicente Rocafuerte.

porque en general, debido a sus defectos de factura, no lograban cuajar como elementos realmente nacionales. Veamos, por separado, los casos de Perú y Ecuador.

Ecuador, la música nacional y la temprana industria discográfica

Darío Moreira (1977) afirma sobre la música nacional ecuatoriana³² que «con criterio acaso sentimental se ha tratado de mantener las formas aborígenes que indudablemente no alcanzaron un gran desarrollo y que fueron frustradas por la conquista» (p. 36). Cabe sostener que, mientras Moreno sostenía eso, en diversos pueblos ecuatorianos, sobre todo en los ejes de Guayaquil-Machala/Cuenca-Loja/Riobamba-Quito-Ibarra, había consolidadas varias generaciones de un conjunto de músicas denominada «música nacional» —con el sanjuanito y yaraví por la sierra, y el pasacalle y albazo por la costa como anclas—, con cuya producción discográfica, peculiarmente abundante desde muy temprano en el siglo XX, no solo abastecía a un extenso mercado nacional ávido de sonidos locales, sino también a la costa y sierra norte peruana, las que a mitad de siglo carecían de grabaciones de músicas locales, lo que permitió que Julio Jaramillo y diversos dúos de pasillo y pasacalle de Guayas influenciaran a muchas agrupaciones de la costa de Piura y Tumbes; mientras que los grupos andinos de Imbabura impactaron sobre todo a músicos urbanos y campesinos de la sierra de Piura, Cajamarca, Amazonas e incluso San Martín, en cuyos pueblos aparecieron un sinnúmero de variantes andino/tropicales ligadas al sanjuanito y el yaraví ecuatoriano.

Hay algo paradójico en los estudios tempranos³³ de las músicas ecuatorianas: la masificación de los medios para producir música muy temprano *deselitiza* la posibilidad de grabar mucho antes que en Perú, y permite que artistas de bajos recursos compartan la industria con las élites, lo que genera que las élites intelectuales no tengan amplio protagonismo en la producción de «música indígena», sino más bien tiendan a verla desde afuera, lo que genera extensas tradiciones musicales con escasos estudios académicos a profundidad.

Para entender mejor el contexto: si bien las primeras grabaciones de músicos ecuatorianos suceden en 1930, cuando el Dúo Ecuador graba 38 piezas en la Columbia; mientras que Perú había llevado adelante tal hazaña con el Dúo Manrique y Montes en 1911, quienes grabaron 182 canciones en la misma casa neoyorquina; muy pronto, en 1932, se instala el primer estudio de grabación en Ecuador, en radio El Prado de Riobamba, y ya para 1940, se había instalado en Quito el mítico estudio de radio HJCB (Pro, 1997, p. 14).

32 «Música nacional» es un término de amplio uso en Ecuador, que hace referencia a un conjunto no específico de músicas ecuatorianas. Si bien reconoce que aquí entran las músicas mestizas e indígenas, como el pasacalle, el pasillo o el albazo, en las últimas décadas también hay sectores que han asumido que la bomba, música afroandina, o las diferentes cumbias forman parte de esta estructura. No sucede lo mismo con las músicas populares peruanas; es decir, no existe una sola etiqueta que englobe a todas, pues los procesos musicales han tenido cortes marcadamente regionales debido a la presencia de élites locales en el hecho folclórico, que se empeñaban en probar que determinadas músicas provenían de tales o cuales lugares, por lo que la tendencia ha sido más bien distinguir unas músicas de otras: no existe el «huaino», sino «huaino puneño», «huaino ayacuchano», «huaino de Oyón», etc., dentro de una gran familia de músicas andinas, las que a su vez se distinguen de los movimientos de músicas que hoy se asumen como costeñas, pese a su presencia en ciudades andinas desde muy temprano en el siglo XX, que se denominan «música criolla».

33 Llamo estudios tempranos a los que aparecen antes de la masificación del Convenio 169 de la OIT; es decir, previo a la década de 1960.

Llama la atención que, en esa época, con la instalación del Sello Ecuador en Quito en 1937, aparece la oportunidad para que grupos de sanjuanito graben. Así, el primer disco de este sello tuvo el acompañamiento musical del grupo Los Nativos Andinos —de Otavalo, pero residente en Quito—, el que junto al Conjunto Imbabura, ambos de la provincia del mismo nombre, acompañaban a dúos quiteños —o radicados en Quito— como el Dúo Mendoza Suasti o el Dúo Benítez Valencia. Esta dinámica es acompañada desde 1942 por la inversión de empresarios guayaquileños como Luis Pino, quien ese año, siguiendo a Pro, inaugura el sello Emporio Musical, en cuyo estudio, y en la misma etapa, graba la canción «Apostemos que me caso» del riobambeño Rubén Uquillas, tema que forma parte del patrimonio de la música nacional, que se hizo muy conocido el 2014 en el Perú, por la interpretación de la agrupación lambayecana Grupo 5, que ha tenido mucha influencia del pasillo y pasacalle desde que comenzó a ejecutar música tropical, en lugar de la balada o la nueva ola.

En paralelo, aparecen las primeras intenciones públicas por atender las expresiones culturales que no eran entendidas como oficiales: En 1943, previo al mandato de Velasco Ibarra, aparece el Instituto Cultural Ecuatoriano, el que un año después, ya con Velasco, se convierte en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, probablemente la primera institución de política cultural autónoma de un ministerio en Sudamérica. Esta es una etapa simbólica para los asuntos indígenas y obreros, pues la prédica velasquista los integra como nadie en su discurso —lo que es denominado por diversos trabajos como «la chusma velasquista» (Burbano, De La Torre, y Canseco, 1989, p. 26)—, esto se suma a la explosión demográfica del país, que entre 1920 y 1950 aumenta en más de 2 millones de personas.

En 1962, se crea el Instituto Ecuatoriano de Folklore de la mano de Paulo de Carvalho Netto, en el que estudian varios de los que luego integrarían la primera generación del Instituto Otavaleño de Antropología, que se funda en 1966 en un contexto de protestas en las que demandaban la reforma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito (Cisneros, 1992, p. 10). Ello impulsa a una generación, ya no de élite, sino más bien provinciana y con ascendencia indígena, a explorar las expresiones culturales del ande norteño del país como medio de reivindicación. No tengo bibliografía que me respalde, pero es probable que esta intención también haya sido influenciada por la presencia de músicos otavaleños en las casas discográficas quiteñas entre la niñez y adolescencia de esta primera generación.

Lo anterior es notable si consideramos que la primera escuela de Antropología en Ecuador aparece recién en 1971, en la Pontificia Universidad Católica, lo que implicaba que el empeño otavaleño, además de descentralizado, era de vanguardia, y jugaría un papel gravitante en la profesionalización de músicas de la provincia como el sanjuanito, que a partir del instituto cuenta con las primeras investigaciones profesionales (Banning, 1991, p. 195).³⁴

³⁴ Autores como Luis Salgado ya habían escrito mucho tiempo antes, por auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, tratados mínimos sobre el asunto (Salgado, 1952).

De ese modo, tenemos, entre la aparición de las primeras casas discográficas y la conformación de movimientos sociales y educativos ligados a los espacios andinos con enfoque étnico, entre las décadas de 1930 y 1970, un temprano circuito de músicas andinas producidas en estudios de Quito y Guayaquil, las que sin embargo no necesariamente representan a los grupos indígenas o rurales empobrecidos, toda vez que los intérpretes suelen ser artistas ciudadanos o con cultura letrada, por lo que si bien aportan con sonidos andinos a las músicas nacionales desde muy temprano en los años 30, no suelen ser representantes de los campesinos o los indígenas, quienes apenas logran tener alguna agencia con los movimientos indigenistas de la década de 1960, con la profesionalización de estudios étnicos regionales, con las migraciones hacia las urbes desde la década de 1970 y con la subsecuente conformación de movimientos indígenas con capacidad de presión en el Ejecutivo, sobre todo desde la década de 1980. De los artistas indígenas o campesinos que aparecen a partir de esta época hablaré más adelante.

Perú, las músicas andinas y las dificultades para grabar

Mientras tanto, la música popular en Perú recorre un camino distinto, que pese a distinguirlo del caso ecuatoriano también permite equipararlo. Si bien los primeros registros de música andina peruana se graban muy temprano en el siglo XX —el dúo Manrique y Montes graba yaravíes y tristes en 1911, y, en la misma época, entre 1910 y 1911, el etnólogo Enrique Brüning graba músicas similares, utilizando el sistema *Edison* en Lambayeque con músicos de Cajamarca y Piura—, no es sino hasta 1949 cuando se halla un registro extenso y profesional de huaino, debido a que el antropólogo apurimeño José María Arguedas, jefe en ese momento de la Sección de Folklore de la Dirección de Educación Artística del Ministerio de Educación, lleva adelante la grabación, con el sello Odeón, de varios artistas de músicas andinas, entre los que resalta el ancashino Jacinto Palacios, quien se convierte en el primer músico andino en grabar huaino profesionalmente.

Las músicas andinas no tienen, sin embargo, oportunidad para grabar y distribuirse comercialmente —esto es, sin mecenazgo estatal— sino hasta la década de 1960, cuando cantantes como Pastorita Huaracina, Jilguero del Huascarán o Trovador Andino, se convierten en fenómenos nacionales, en un contexto del *boom* de conciertos de músicas andinas en coliseos de Lima (Alfaro, 2005, p. 6). En cambio, durante la década de 1950, cuando apenas comenzamos a grabar en Perú —en 1951 se inaugura el estudio de Sono Radio en Lima (Alvarado, 2014)—, las producciones fueron casi en su totalidad de música criolla costeña, boleros y orquestas tropicales, siempre de Lima.³⁵

³⁵ No obstante, en períodos previos, sobre todo con la Columbia, artistas peruanos logran grabar un gran repertorio de yaravíes, fox incaicos, huainos e incluso piezas ecuatorianas. La orquesta Típica Incaica, por ejemplo, graba «Alegría arequipeña» en 1926, pero el mismo año, probablemente en el mismo lote de producción, graba la primera versión de la canción «La bocina», la que forma parte del patrimonio nacional de Ecuador. Otros artistas que graban música andina fueron Jesús Vásquez, con el Conjunto Típico Peruano; Manuel Fajardo (1921), con el Conjunto Musical de San Jerónimo de Tunan (1930), y el dúo arequipeño Velarde y Medina (1913). Es decir, no es que antes de los 60 no se haya grabado huaino, sino que lo que se grabó solía ser interpretado por artistas ajenos al circuito andino, y mucho menos eran intérpretes rurales.

Dos preguntas se abren a partir de este escenario, ¿qué dificultaba que los músicos populares andinos de Perú graben en la década de 1950? y ¿por qué los estudios de grabación aparecen en Perú mucho tiempo después que en Ecuador? Me tomo la libertad de responder ambas interrogantes en tres secciones, las que además sirven para cerrar la primera parte antes de explicar el comportamiento de los Estados frente a estos escenarios.

El indigenismo del sur andino

La aparición temprana y articulada de una élite intelectual que piensa al país desde los andes, sobre todo desde Cusco, Arequipa y Puno, y que tiene en la Reforma Universitaria de la Universidad San Antonio Abad del Cusco un hito modernizador,³⁶ permite que en el período de la posguerra con Chile se establezca un discurso reivindicativo de las culturas andinas y, por extensión, diversos estudios sobre la producción musical indígena, cuyos insumos sirven para generar una corriente de música académica indigenista, la que tiene a Daniel Alomía Robles, y los que en adelante son denominados «Los Cuatro Grandes del Cusco», como uno de sus principales exponentes desde el punto de vista de la producción musical.

Esta temprana *elitización* de los estudios (y la producción) permitió generar una larga tradición de folcloristas y músicos formados en música académica ligados a la producción e investigación de diversas formas de músicas andinas (Gonzales, 1937; Harcourt, 1925; Raygada, 1936; Sas, 1935, y Valcárcel, 1932). Sin embargo, muchos de estos estudios estaban preocupados en obtener productos «puros»; es decir, lo menos «contaminados» por las tendencias musicales de Occidente, esto los llevó a ignorar los procesos de adaptación de instrumentaciones y arreglos contemporáneos de los pueblos andinos, un asunto cuya atención es más bien reciente, pero que en la época originó un discurso que es común a los estudios sobre las músicas en Sudamérica, es ahí donde los conceptos sobre músicas nacionales han sido construidos por las élites, ello lo señalé al inicio del apartado «las “pobres” músicas indígenas»: asumían que las músicas indígenas contemporáneas perdían valor por sus procesos de «aculturación» y porque no reflejaban, a ojos de los intelectuales, el verdadero espíritu indígena.

De ese modo, miles de músicos y cantantes andinos antes de la mitad de siglo, pese a todos los investigadores que se ocupaban de sus músicas, estaban relegados del *mainstream* por no producir y ejecutar la música que la élite entendía como primigenia, lo que los llevaba a adaptarse a discursos incaístas —una cantante de Áncash debía vestir como ñusta incaica para poder actuar en un coliseo— y a postergar lo que ellos entendían como su música.

Sin embargo, la fuerte actividad intelectual alrededor de las músicas andinas ha permitido preservar cientos de canciones y variantes musicales, así como

36 Si bien la Reforma del Cusco se da a partir de 1911, previo ya existían tesis de etnología sobre indígenas de Cusco (Leandro Alviña publica una tesis sobre música incaica en 1908).

hacer historia y masificar diversos fenómenos musicales de los que antes del siglo XX no había mayor información; además, ha conseguido que la idea de educación folclórica (entendida como la enseñanza de ejecución de músicas y danzas indígenas) deje de ser un artefacto exótico y se convierta en un asunto nacional, cotidiano e inserto en currículas educativas de todos los niveles. Es decir, el mismo fenómeno que contribuyó a estigmatizar ciertas formas de hacer música indígena permitió que el conjunto nacional se fortaleciera; sin embargo, esto no ayudó a que los músicos que lograron grabar en la década de 1960 lo hicieran antes. De esta masificación tiene mucha responsabilidad Arguedas, quien empleó un concepto muy distinto del usual sobre folclore, para a partir de él trabajar en procesos de reconocimiento y formalización de músicos y danzas populares. Pablo Molina precisa que:

[...] esta inserción fue lograda a través de una serie de mecanismos que Arguedas diseñó e implementó desde los cargos públicos que ocupó. En 1947 es nombrado Conservador General del Folklore dentro del Ministerio de Educación. En 1950 es designado jefe de la sección de Folklore, Bellas Artes y Despacho, y es luego trasladado al puesto de jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura Peruana. Arguedas genera mecanismos e implementa estrategias como el registro y empadronamiento de artistas folklóricos, la inserción de la música “andina” de los migrantes en una escéptica industria discográfica, y la constante crítica musical. Por medio de esto, hace un intento por encauzar el proceso de mestizaje desde el aparato del Estado (Molina, 2011, p. 67).

La centralización de la producción

Las élites de las que hablé antes surgieron en respuesta a la evidente centralización del poder político y económico que estaba sucediendo en Lima. Esta ciudad, que ya en 1920 contaba con obras de infraestructura urbana que ninguna otra en el país, se convirtió, en el contexto de la expansión de los reproductores de discos de 78 RPM, entre las décadas de 1930 y 1940, en la única que contaba con sellos discográficos; además, la primera radio había sido inaugurada ahí.

Recordemos que en Ecuador el primer estudio apareció en 1932 en Riobamba, una ciudad a 200 km de la capital Quito, lo que motivó a que empresarios de Quito y Guayaquil se animen a entrar a la carrera. En Perú, debido a que Lima no tenía competencia en cuanto a élites empresariales interesadas en tecnologías de comunicación —la élite de Arequipa, mucho más pequeña que la limeña, estaba más abocada a la ganadería altiplánica—, no existieron incentivos para generar un entorno de producción musical propio, por lo que durante más de una década los sellos de Lima prácticamente se dedicaban a encargar sus producciones a estudios de Santiago y Buenos Aires.

La escasa competitividad, sumado a que la élite limeña tenía un marcado discurso costeño, produjo lo que referí al principio de esta sección: un mercado

que no fabricaba discos, y cuyos filtros solo permitían el ingreso de artistas ligados a las tradiciones costeñas, cuyas corrientes —denominadas «música criolla»— habían pasado de ser músicas de las periferias obreras en la década de 1930 a constituir una forma de identidad que representaba al país, avalada por el Poder Ejecutivo y los medios de comunicación de Lima. Existe un sinnúmero de registros en desmedro de diversas músicas andinas, las que fueron marginadas por las disqueras y productores radiales en Lima, ya que eran consideradas como músicas premodernas.

Por otro lado, la lejanía de las ciudades andinas de la capital del país determinó que, además de la escasa posibilidad de grabar debido a los sesgos étnicos y de clase de los productores, resultara oneroso para las agrupaciones del interior movilizarse por más de 800 km hacia Lima. Por eso, los primeros grupos en grabar provenían del ande próximo a Lima: Áncash, Pasco y Junín. Un grupo andino rural de Piura se habría tenido que movilizar por más de 1200 km, lo que en 1950 le habría tomado hasta tres días, y luego intentar contactar una casa productora. Imposible. En contraste, un grupo de sanjuanito de Otavalo solo habría tenido que movilizarse por 100 km hasta Quito, una ciudad que, además de tener varios estudios de grabación a mitad de siglo, no tenía mayores sesgos frente a las músicas andinas por ser esta misma una ciudad andina.

Escasa movilidad social

Un lugar común entre ambos países era el régimen hacendatario, que controlaba gran cantidad de las tierras nacionales, privaba a comunidades indígenas y campesinas de territorios e impedía la penetración del Estado con sus servicios y fiscalización. Por ejemplo, de acuerdo al Censo Agropecuario de 1961, 10 millones de hectáreas de un total de 17 estaban en manos de poco más de 1600 propietarios, mientras que las comunidades campesinas controlaban poco menos de 1 millón en todo el Perú. En contraste, el mismo año se reportó una tasa de analfabetismo del 39 %, eso significaba que 4 de 10 millones de habitantes en el Perú no sabían leer ni escribir, y 5 millones de ellos habitaban las zonas rurales. Por su lado; Ecuador, que aún no llevaba adelante algún proceso de reforma agraria, tenía 1 de 4 millones de habitantes analfabetos.

Es decir, hacer música popular andina en la década de 1950 implicaba, en Perú: recibir el rechazo de las élites intelectuales que veían aculturación en la música ejecutada, tener escaso acceso a los estudios de grabación por sus costos y los sesgos de los productores, pero también dificultades porque eran quechua analfabetos; pues, los pocos músicos populares que podían acceder a la grabación solían ser los letrados o con cierto nivel educativo, ya que el mercado de vinilos, debido a sus prácticas legales, exigía que los artistas manejen ciertas nociones burocráticas escritas y en español.

Es poco común encontrar entre los músicos andinos que grabaron en Ecuador en la década de 1940 o en Perú en las décadas de 1950 y 1960 a alguno analfabeto. Es cierto que estos no pertenecían a las élites capitalinas ni a las élites provinciales, pero incluso si venían de distritos o parroquias pequeñas tenían cierto nivel educativo que los distinguía del resto de la población.

No había esquemas diseñados para los músicos indígenas, analfabetos y mucho menos si ejecutaban sus músicas con nuevos arreglos, instrumentos eléctricos o percusiones afro. Si bien Ecuador llevaba una ventaja histórica en lo que se refiere a grabar música andina hasta la década de 1960, en la década de 1970, cuando en Perú ya se había consolidado una industria de producción de músicas andinas, no se podían percibir mayores diferencias respecto a los músicos rurales y/o de espacios populares.

Los cambios en las músicas nacionales

Los conceptos de músicas nacionales, en ambos países hasta la década de 1970, se habían mantenido más o menos estables durante el último medio siglo. Es decir, lo que se consideraba cashua cajamarquina en 1965 en Perú podía ser identificada como tal en 1935, lo mismo que con el sanjuanito en los mismos períodos, sobre todo porque si bien los músicos populares habían introducido muchos cambios en sus ejecuciones y arreglos —reemplazar charangos por acordeones o arpas, ejecutar fugas con géneros mestizos o costeños, introducir vientos metálicos ahí donde solo habían de madera—, no habían logrado introducir grandes medios eléctricos —y posteriormente electrónicos— que otorguen nuevas gamas de sonidos.

Esto sucede recién entre fines de la década de 1960 y la década de 1970, cuando artistas como Polibio Mayorga de Ambato, Wilfredo Quintana de Andahuaylas o Carlos Baquerizo de Sicaya incorporan a las músicas andinas instrumentos y arreglos electrónicos. Mayorga y Quintana empleaban un sintetizador *Moog*, guitarras y bajos eléctricos para recrear arreglos tradicionales con los que estaban familiarizados, pero con una onda electro, mientras que Baquerizo le daba mayor énfasis a la incorporación de percusiones tropicales como congas y bongó que servían como base para un acordeón que, si bien ejecutaba ritmos andinos, lo hacía con cadencia tropical, incluso empleando montunos y arreglos de mambo en los acompañamientos.

Las músicas campesinas nacionales

Sin embargo, músicos como Mayorga o Baquerizo seguían siendo músicos de entornos conectados con las urbes y provenían de familias con educación básica formal e incluso superior. Fueron pioneros, pero no representaban en el sentido social a los músicos pobres y/o campesinos que gobernarían distintas escenas musicales de Perú y Ecuador en la década de 1990. Estos, como Ángel Guaraca (comunidad Santa Rosa de Guadalupe, cantón de Guamote, Chimborazo) o Dina Páucar (comunidad de Irma Chico, distrito de Pachas, Dos de Mayo, Huánuco) tenían en común no solo provenir de familias campesinas pobres, sino también de entornos musicales rurales que previo a aquellos hijos no habían tenido la oportunidad de presentar sus propuestas en ninguna disquera nacional, que habían podido grabar recién con la aparición del casete en estudios de grabación semiprofesionales, con bajos presupuestos, y que habían introducido instrumentos eléctricos de manera rudimentaria debido a que no tenían formación profesional en música dada las nulas oportunidades

que sus entornos campesinos les habían ofrecido históricamente para educarse.

Luis Tuaza, en un texto sobre Guaraca, cita a Antonia Veloz y dice sobre los indígenas de Guamote:

Cuando los indígenas venían al pueblo sentíamos miedo, porque decían que eran salvajes, pero algunos aprovechaban también para explotar. En los días de feria, conociendo que ellos no sabían la letra, ni las cuentas, entonces, pagaban lo mínimo o en ocasiones se iban arranchando las cosas que habían venido trayendo a la feria (Tuaza, 2016, p. 107).

Tanto Paucar como Guaraca abrieron nuevos debates en sus países: ¿era la música de Guaraca música nacional?, ¿era la música de Paucar huaino? Estos cambios propiciados por el ingreso de músicos indígenas, campesinos y de barrios marginales a las escenas nacionales, gracias a la llegada de la grabación digital sobre todo, permitió generar nuevas corrientes musicales en cada país, que han generado gigantescas industrias que trascienden fronteras, sobre todo gracias a los migrantes campesinos en países del Noratlántico, lugares que Dina y Ángel suelen visitar para ofrecer recitales, ante públicos que no necesariamente son de todo el país, sino de espacios andinos específicos.

Estos cantantes traen un nuevo formato de música andina, entendida como performance y tecnologías utilizadas, pues renuevan las formas cómo se comunican los artistas indígenas con sus públicos. Ambos tenían en común no solo venir de pueblos rurales y haber migrado a las capitales nacionales, sino también proponer vistosas vestimentas, añadir animaciones que llamaban a identificar a los públicos con sus pueblos, circular en nuevas arenas de espectáculos, pero también forjar su producción discográfica en la cinta magnetofónica y las computadoras. Recordemos que ambos aparecen a fines de los 80, en un contexto de quiebre de las casas productoras de vinilos debido a la llegada del casete, que con sus precios posibilitaba la piratería, pero también la producción de músicas en entornos de bajo presupuesto. El casete era eso: posibilidades para artistas pobres. Un indígena de Guamote jamás habría tenido la oportunidad de producir un disco con IFESA (casa de las hermanas Mendoza Sangurima y Julio Jaramillo de Guayaquil), así como tampoco una campesina quechua de Dos de Mayo en IEMPSA (casa de Pastorita Huaracina).

De hecho, Guaraca no es un fenómeno aislado, solo en las provincias de Chimborazo, Bolívar y Cotopaxi existen decenas de nuevos y nuevas cantantes indígenas, o migrantes a grandes urbes que reivindican vestimentas y referentes indígenas de sus localidades de origen, como Milu la Reina de los Andes y Markitos Gusñay de Riobamba, Markitos Pullay de Alausí, Kaya y Tigasi y su Orquesta de Latacunga, Samia la Princesita de los Andes de Saquisilí o Mary la Joyita del Amor de Guaranda, varios de ellos residentes en Quito, y si bien ejecutan e interpretan diversas variantes andinas, suelen denominar a lo suyo como «chicha».

Del mismo modo, Dina Páucar es solo la punta de un iceberg gigante en el huaino nacional, que abarca a cantantes como Yarita Lizeth y Luz Yennhy de los Andes de Juliaca, Rosita de Espinar, Sonia Morales de Yungay, Gisela Lavado de Jauja, Osito Pardo de Candarave o Flor Pileña de Yauyos, quienes interpretan huaino con requinto, huaino con arpa, huaino sureño y tunantada.

Los Estados frente a las nuevas músicas nacionales

¿Cómo han reaccionado los organismos competentes en cultura de cada país a estos nuevos fenómenos? Hago la aclaración de «organismos competentes», porque si asumo la comprensión del Estado como conjunto tendría que hacer revisiones de dependencias que, sin tener competencia, tienen ligazón con fenómenos musicales (direcciones o ministerios de turismo, municipios, ministerios ligados a agricultura, poderes legislativos, etc.), quienes se suelen relacionar con los fenómenos musicales premiando a artistas, invitándolos a recitales, difundiendo sus políticas mediante su arte —apelando a la llegada de estos a grupos ciudadanos con quienes la política o el organismo tiene intención de comunicarse—, e incluso promocionando sus carreras en el extranjero. Aquí solo trabajo con tres organismos específicos: La Casa de la Cultura Ecuatoriana (y sus sedes provinciales), el Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador y el Ministerio de Cultura de Perú (y sus Direcciones Desconcentradas de Cultura), sobre todo en las últimas décadas, período en el que los circuitos musicales que señalé en el párrafo anterior se han consolidado.

En julio de 2011, el Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador publicó un documento de trabajo que da cuenta de la intención de cambios ligados a lo que ellos más tarde denominarían «nueva música ecuatoriana». Habla, por ejemplo, de un exotismo citadino que imagina al afro y al indígena como un otro ajeno al país. Sin embargo, también habla de algo común en las discusiones sobre indigenismo en Sudamérica, que se consolidó a mitad del XX: la penetración masiva de las industrias culturales del norte, como instrumento de dependencia y alienación. Por otro lado, sostiene que un elemento nacional que ha permitido alimentar la construcción de una idea de país es la resistencia nacional —popular desde lo indígena y campesino—, lo que se ha sumado a otros entornos estatales.

Estas ideas se vieron ratificadas en la Ley Orgánica de Cultura (2016), con la que se garantiza el derecho a construir una propia identidad cultural, a la libertad estética, acceder a su propio patrimonio cultural, difundir sus propias expresiones culturales y el derecho a participar en la vida cultural nacional. Tres elementos resaltan: interculturalidad, buen vivir y soberanía cultural, cuyos principios favorecen al diálogo entre diversos pueblos y nacionalidades, garantiza que los trabajadores de las industrias tengan un entorno digno y promueve la producción y creatividad nacional haciendo énfasis que esto debe brindar garantías frente a la amenaza de la circulación excluyente de contenidos culturales hegemónicos. Otra garantía es la cultura viva comunitaria, que promueve las expresiones culturales y artísticas cotidianas.

Además, reconoce al entorno digital como un espacio que debe garantizar neutralidad, debido a que, entre otras cosas, es un espacio de creación y formación cultural. Todo esto, por supuesto, no era declarativo, sino que consolidaba prácticas que el propio Estado había puesto en práctica desde, al menos, la declaración de desarrollo cultural del país como política de Estado.

Un ejemplo icónico son los fondos fonográficos, lanzados en el 2012, y que en su primera edición prometían masterizar y circular producciones musicales a través de la entrega de 5000 USD a nueve proyectos; uno por categoría: música académica, *pop*, *jazz*, *rock*, banda sonora, urbano, trova, pero también nueva música ecuatoriana y tropical chicha. La categorización sobre nueva música ecuatoriana llama la atención, pues pone en evidencia lo que para Ecuador, de modo oficial, no es música tradicional:

[...] aquellas composiciones que recopilen composiciones inéditas o no, correspondientes a los géneros mencionados en el acápite anterior -hace referencia a 'los géneros que han surgido o evolucionado a lo largo de la historia en el ámbito territorial', interpretadas de manera innovadora, ya sea interviniendo sobre dichos géneros tradicionales de manera contemporánea o experimental, haciendo fusión con otros géneros tradicionales de manera contemporánea o experimental, o haciendo fusión con otros géneros, incluyendo técnicas de composición académica, y/o **utilizando formaciones instrumentales que no corresponden necesariamente a la tradición ecuatoriana, pudiendo incluir o no instrumentos tradicionales, así como otro tipo de acompañamiento ajeno a la tradición** (Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, 2014, p. 13).

En pocos documentos oficiales sudamericanos se abre paso a reconocer que existen otras formas de músicas nacionales que no son las entendidas como históricas, a las que hay que atender; pero, además, en mucho menos se hace evidente cuáles son los criterios que diferencian a las músicas históricas de las nuevas. Por lo que este párrafo es de suma importancia para entender las formas cómo los Estados se han adaptado a los cambios, y cómo han oficializado los criterios para distinguir los cambios en este período histórico.

Las categorías fueron variando, tanto como los montos de financiamiento y las dinámicas de elección. Así, en 2013, el financiamiento se duplicó, pues se emplearon \$ 5000 adicionales para la compra de derechos de reproducción, lo que permitió que se tripliquen las postulaciones —hasta 253 de 21 provincias—, las que concursaron en 13 categorías, pues se añadían infantil, electrónica, metal, tradicional ecuatoriano, tropical y fusión, cuyas obras se difundieron por la radio pública y por cuarenta de las principales.

En 2016, los montos variaron, pero esta vez con criterio territorial, y en la lógica de fondos más amplios para concursos, que eliminaban categorías exclusivas y definía que las músicas podían ser financiadas por creación y circulación. Los

montos que se otorgaron a cada provincia garantizaban la selección nacional, llama la atención que se otorgara a provincias como Manabí (\$110 000), a Bolívar y Galápagos (\$160 000), mientras que el monto para Quito fue de 130 000 USD.

Por su parte, Perú ha sido menos enfático, al menos a nivel de documentos para construir políticas de Estado, en reconocer nuevas formas de hacer música en entornos indígenas, rurales y/o de asentamientos humanos. Existe, sí, la preocupación por escribir una política cultural que garantice la diversidad regional basada en las unidades territoriales históricas, en contraposición con el centralismo, como es señalado en los *Lineamientos y programas de política cultural del Perú 2003 - 2006*, publicado por el Consejo Nacional de Cultura en el 2003. En un documento posterior, del 2009, el Instituto Nacional de Cultura, en alianza con la Cooperación Española, reconoce la necesidad de crear un organismo que promueva la producción radiofónica y sonora plural, que favorezca la inclusión de la diversidad cultural a nivel nacional, y la recuperación de expresiones culturales sonoras o musicales.

No obstante, el proceso aún no ha concluido, pues no existe todavía una Política Nacional de Cultura, lo que significa que no se cuenta con las bases que permitan avanzar en materia sonora más allá de los programas que lideran las direcciones afines a las industrias culturales en el Ministerio de Cultura. Un caso emblemático es Museos Abiertos, un programa liderado por la Dirección General de Industrias Culturales y la Dirección General de Museos que, apelando a una ley que dispone que todos los museos del Estado tengan acceso gratuito el primer domingo de cada mes, despliega una gran diversidad de músicos y cantantes populares, respondiendo a las tendencias musicales de cada región. Así, ha trabajado con artistas del huaino con arpa, el huaino con requinto, la cumbia norteña, la salsa producida en el Callao, el huaino ayacuchano, la tunantada y las bandas *show* de al menos cuatro regiones. Si bien muchos de estos artistas ya habían tenido relaciones con órganos del Estado (municipios, programas regionales, etc.), no habían trabajado antes de la mano del Ministerio de Cultura, lo que daba paso a un nuevo reto gubernamental: abrir el abanico de servicios para artistas y que estos sean acogidos por músicos que se habían desarrollado históricamente al margen del Estado, en situación de precariedad.

Estas acciones no construyen por sí mismas una política de Estado, pero sirven como antecedentes para fundamentar que una política nacional relacionada a la cultura no es posible sin reconocer que las industrias musicales son mucho más que las músicas afines al *rock*, la música académica o los géneros nacionales históricamente reconocidos por la república, y que toda discusión sobre la complejidad musical nacional, abordada desde la perspectiva fiscal, debería incluir, reconocer, celebrar y atender las necesidades de las músicas tropicales y los géneros andinos producidos en entornos indígenas, rurales y de asentamientos humanos que son de consumo masivo, y que por lo mismo no suelen ser bien vistos por los funcionarios de la cultura.

Bibliografía

Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno?. En C. M. Pinilla (Ed.). *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 57-76). Lima: SUR.

Alvarado, L. (marzo, 2014). La música peruana en el siglo XX: Primeras grabaciones. Lima, Perú: *Infoartes.pe*. Recuperado de <http://bit.ly/32glbm5>

Banning, P. (1991). El sanjuanito o sanjuán en Otavalo. Otavalo, Ecuador: *Repositorio Digital FLACSO Ecuador*. Recuperado de <http://bit.ly/345IOPT>

Burbano, F., De La Torre, C. (1989). *El populismo en el Ecuador (Antología de textos)*. Quito: ILDIS.

Cisneros Andrade, P. (1992). *El Instituto Otavaleño de Antropología: Un caso en el contexto cultural ecuatoriano*. Otavalo: IOA.

Molina, P. (2011). Ser o no ser «tradicional». Implicaciones del uso de la noción del «folklore» en la obra de José María Arguedas. *Anthropía*, 0(9), 63-69.

Moreira, D. (1977). *La política cultural en Ecuador*. Madrid: UNESCO.

Pro Meneses, A. (1997). *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala.

Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica (Ed.) (1988). La música tradicional y popular en el Perú. Lima.

Salgado, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana: Microestudio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Tuaza, L. A. (2016). Experiencias cotidianas de interculturalidad en el Ecuador: el Guaracazo musical. *Revista Ciencias Pedagógicas e Innovación*, 3(3). Recuperado de <http://bit.ly/349KqZ2>



Panamá

Panama Jazz Festival: del emprendimiento cultural a la ley nacional en quince años

William Herron Mendez

Vicepresidente de la Fundación Danilo Pérez (Panamá)

Introducción

En el marco de la presentación Música y Políticas Públicas para el Desarrollo expongo el tema Panama Jazz Festival: del emprendimiento cultural a la ley nacional después de quince años.

Hablar de políticas públicas para el desarrollo es en Panamá una iniciativa que requiere de mucho planteamiento al sistema gubernamental, ya que, en el tema de las artes, y principalmente de la música, está aún en su etapa embrionaria.

En el documento a continuación detallo como el evento Panama Jazz Festival, a través del interés de sus precursores, se convirtió en un evento cultural financiado por el Gobierno panameño a través de la Ley N.º 58 del 30 de noviembre de 2016.

Además, presento datos relacionados al impacto que la Fundación Danilo Pérez y su principal evento anual, el Panama Jazz Festival, tienen en la sociedad panameña, y como nuestro festival, en una travesía de quince años, logra constituirse en un evento cultural y educativo de primer nivel.

Deseamos que esta ponencia, preparada en el marco del IV Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas: Música y Políticas Públicas para el Desarrollo, motive a más actores de la sociedad civil a empoderarse de sus ideas y convertirlas en una realidad.

I. NUESTRA HISTORIA

El Panama Jazz Festival nació hace dieciséis años con el ideal de mejorar la calidad de vida de las personas, a través de espectáculos y actividades educativas de primer orden que ayudaran a consagrar entre la juventud istmeña cualidades positivas como la creatividad, el intercambio cultural y el talento.

Sus antecedentes de trabajo incluyen:

1965 - 1980: El profesor de la Escuela Pública, Danilo Pérez (padre), desarrolla una tesis sobre *«La música como herramienta para la enseñanza»*. Aplica su investigación mientras enseña en un programa gubernamental para educar a las comunidades marginadas de inmigrantes antillanos. También aplica este concepto en casa con su hijo pequeño, Danilo Pérez.

- 1984: Danilo Pérez (hijo) sale de Panamá para estudiar música en la Indiana University of Pennsylvania.
- 1985: Danilo gana la beca Quincy Jones, para asistir a Berklee College of Music. La transferencia a Berklee es un momento crucial en el que se potencia su posibilidad de una carrera profesional internacional.
- 1989: Danilo regresa a Panamá para un concierto programado para el 20 de diciembre. El espectáculo se canceló debido a que invadieron Panamá esa noche. Unos días más tarde, Danilo y el promotor del espectáculo decidieron continuar con el concierto en un pequeño club, a pesar del ambiente hostil, las entradas al concierto se agotaron.
- 1990: A mediados de la década de los 90, Danilo a menudo viaja a Panamá e invita a sus compañeros artistas de *jazz* para hacer clínicas y clases magistrales, muchas veces como parte de un evento cultural anual llamado Jamboree Juventud. Después de unos años, Jamboree se detuvo; sin embargo, Danilo había creado una leal comunidad de estudiantes de música que todos los años esperaban su llegada para pasar tiempo con él, recibir notas musicales, libros, clases particulares y clases magistrales impartidas en clubes, locales y en el departamento de Danilo Pérez (padre), donde Danilo se hospedaba la mayoría de las veces.
- 2003: Inspirado en la participación en pequeños festivales de *jazz* en Europa y observando el impacto que estos tenían en la comunidad, Danilo organiza la primera edición del Panama Jazz Festival. Una exhibición sin precedentes de conciertos, clínicas y clases magistrales impartidas por artistas internacionales de *jazz* de talla mundial.
- 2005: Luego de las exitosas experiencias de dos festivales de jazz en Panamá, Danilo Pérez, el creador de esta aventura musical, busca canalizar los aportes alcanzados en acciones integrales para beneficiar a los niños y jóvenes con talento artístico. Así, nace la Fundación Danilo Pérez, una organización sin fines de lucro que busca promover el talento artístico en Panamá con una conciencia humanística y con visión educativa; desarrollar iniciativas académicas para niños y jóvenes con aspiraciones musicales e impulsar acciones tendientes a fortalecer la cultura musical de los panameños.

Sobre la Fundación Danilo Pérez

La Fundación Danilo Pérez fue establecida en el año 2005, pero el trabajo y espíritu que personifica su misión tienen sus orígenes hace veinticinco años, cuando el pianista Danilo Pérez comenzó a desarrollar programas de educación musical en Panamá y el resto del mundo.

La base del trabajo de la Fundación es la educación musical y, en términos más generales, el desarrollo humano.

Su propósito es proveer oportunidades para que los jóvenes desarrollen su máximo potencial y lleven una vida productiva. Los valores y las actitudes que promueve la fundación son esenciales en la educación e interpretación musical. El estudio, trabajo arduo, comprensión, autoevaluación, expresión, imaginación, disciplina, unidad grupal, respeto por las ideas y culturas del prójimo, voluntariado son pilares fundamentales en la búsqueda de la excelencia; por eso, los estudiantes de la fundación trabajan continuamente para edificarlos.

Misión

Reclutamos niños y jóvenes con talento para la música y carreras afines. Ofrecemos y estimulamos su formación musical. Impulsamos el desarrollo de niños y jóvenes talentosos para la música y carreras afines en instituciones reconocidas internacionalmente.

Visión

Fundación panameña con proyección internacional, reconocida y valorada, que promueve un centro que ofrece tutorías, formación y estimulación musical a niños y jóvenes talentosos, sin importar su condición socioeconómica; con el fin de que se conviertan en profesionales de la música y carreras afines, y sean ciudadanos ejemplares.

En el año 2005, se implementa un robusto programa de voluntariado. En la actualidad, convoca a más de 500 voluntarios nacionales e internacionales. Este programa es dirigido por Patricia Zárate, actual directora ejecutiva del Panama Jazz Festival.

En el año 2006, se da un acontecimiento que define el futuro de la propuesta educativa de la Fundación Danilo Pérez, el Gobierno de Panamá otorga becas completas para que los panameños realicen estudios universitarios y maestrías en música en las instituciones de música más importantes del mundo, como Berklee College of Music y New England Conservatory. La Fundación Danilo Pérez es designada por el Ministerio de Educación para ser responsable de la ejecución de esas becas, y la primera camada de panameños estudiantes de Danilo viaja a los EE. UU. para cursar estudios.

2011: Los estudiantes de becas iniciales de la Fundación Danilo Pérez llegan a Panamá. Hoy son los profesores y líderes académicos de esta.

2014: Danilo's Jazz Club, una sala de escucha de música en vivo de clase mundial ubicada en el recién restaurado American Trade Hotel, abre sus puertas. Los profesores y estudiantes de la Fundación Danilo Pérez se benefician de inmediato con oportunidades de trabajo tocando en vivo. La visión social y artística de Danilo se continúa manifestando y se comunica con el público nacional e internacional todas las noches.

Con la apertura del Danilo's Jazz Club, se completa el ciclo de educación musical de la Fundación Danilo Pérez.

2016: Después de más de un año de evaluación y revisión entre diputados, la Asamblea Legislativa por unanimidad aprueba la Ley N.O 58 el 30 de noviembre de 2016, que otorga un fondo anual de 250 000 USD para la planificación y ejecución del Panama Jazz Festival. La Fundación Danilo Pérez es responsable de administrar este fondo, que se hizo efectivo a partir del Panama Jazz Festival de 2018.

Ciclo de inserción social de la Fundación Danilo Pérez

1. Niños y niñas en riesgo social ingresan a la Fundación Danilo Pérez.
2. Reciben oportunidades para prepararse y la posibilidad de ganar becas para estudiar en el extranjero.
3. Viajan a realizar estudios musicales y carreras afines en el exterior.
4. Retornan a Panamá para enseñar música, trabajar como músicos e inspirar a otros niños como ellos a ser profesionales productivos.
5. Músicos comprometidos con el cambio social y desarrollo humano.



Imagen n.º 1: Ciclo de inserción social de la Fundación Danilo Pérez

II. ASISTENCIA GENERAL AL PANAMA JAZZ FESTIVAL

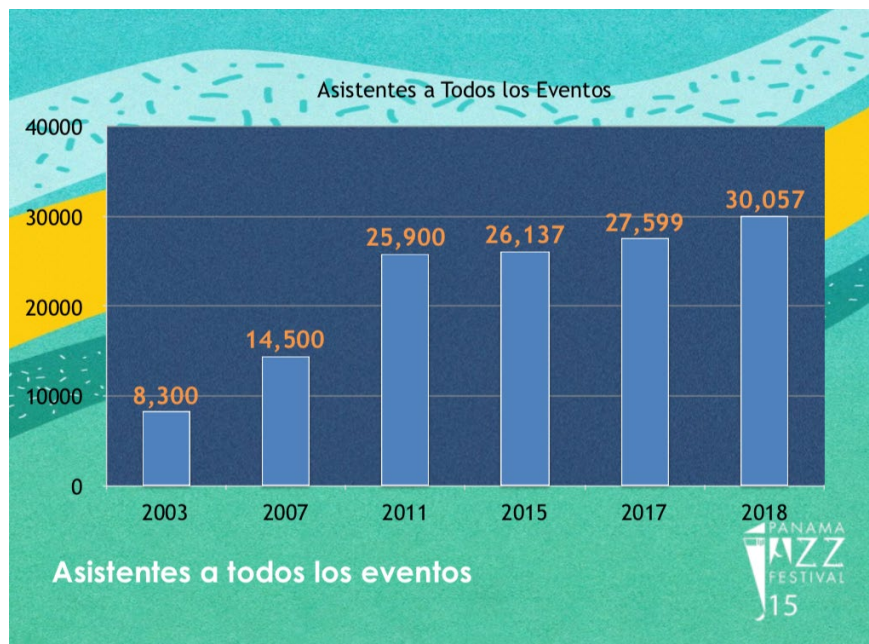


Imagen n.º 2: Cifras de asistencia al Panama Jazz Festival

III. CARTELERA DE EVENTOS

- Conciertos nocturnos en el Teatro Ateneo de la Ciudad del Saber.
- Concierto de gala.
- Concierto gratuito al aire libre en el cuadrángulo central de Ciudad Del Saber.
- Jam Session.
- Clínicas musicales de 9 a. m. a 5 p. m., de lunes a viernes.
- Conciertos al mediodía en la plaza de la Ciudad Del Saber, serie de conciertos «Out to Lunch».
- Simposio Latinoamericano de Musicoterapia.
- Conciertos nocturnos en el Danilo's Jazz Club en American Trade Hotel, casco antiguo.
- Concierto en las tardes en el lobby del Hotel Holiday Inn.
- Simposio de las Expresiones Musicales, Artísticas y Culturales de los Afrodescendientes en Panamá.
- Intercambio de música clásica.

IV. INSTITUCIONES ASISTENTES AL PANAMA JAZZ FESTIVAL

- Berklee College of Music (Boston, MA).
- Berklee Global Jazz Institute.
- New England Conservatory.
- New York Jazz Academy.
- Thelonious Monk Institute.
- Conservatorio de Amsterdam.
- Sienna Jazz Foundation.
- The New School (New York).

V. ASISTENCIA A LOS EVENTOS EDUCATIVOS

AÑO	ASISTENCIA
2003	250
2006	450
2008	600
2011	976
2013	1753
2015	3787
2016	4184
2017	4079
2018	4997

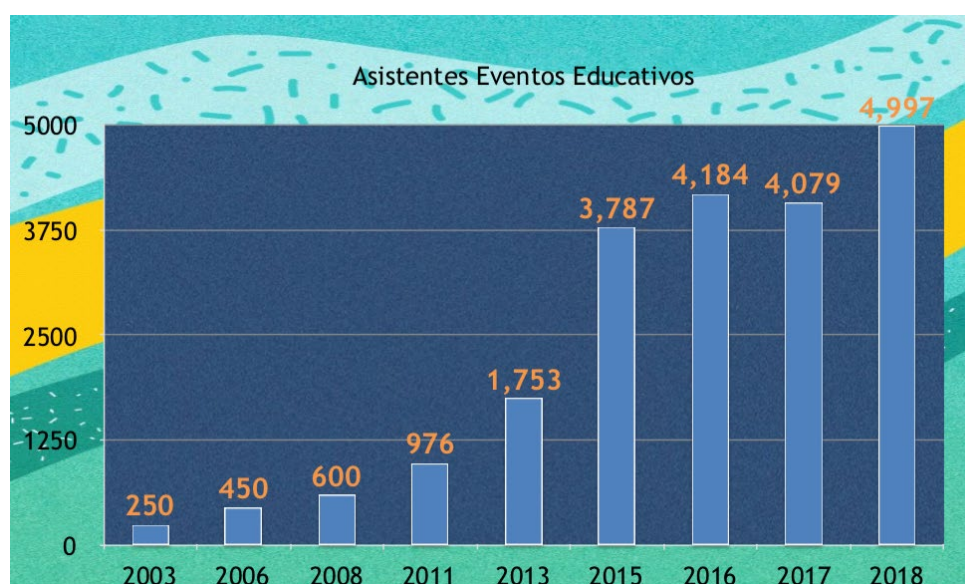


Imagen n.º 3: Asistencia a eventos educativos en el Panama Jazz Festival

* EL 95 % de los asistentes son becados y las becas son entregadas a través de convocatorias generales a partir del mes de septiembre, previa organización y contacto con los directores de las escuelas públicas, instituciones gubernamentales, escuelas del Instituto Nacional de Cultura a nivel nacional, las ONG y demás instancias que promueven la educación musical en nuestro país.

VI. IMPACTO SOCIAL DEL PANAMA JAZZ FESTIVAL

A través de los años de ejecución del Panama Jazz Festival, hemos logrado un impacto social, que ha contribuido a cambios positivos entre, los que podemos enumerar:

- El festival ha otorgado más de 4.5 millones de dólares en becas internacionales.
- El festival ha atraído más de 300 000 personas de todos los rincones del mundo a Panamá.
- El festival es uno de los centros de audiciones para admisión y becas de importantes escuelas de música a nivel mundial.
- En el 2014, el Panama Jazz Festival se convirtió en el primer evento del mundo que otorga un crédito académico universitario para Berklee College of Music.
- En el 2018, fueron otorgados dos créditos universitarios para Berklee College.
- Más de 17 000 personas asisten al concierto al aire libre.
- Anualmente, se utilizan más de 500 000 USD en publicidad nacional e internacional.
- Más de 200 periodistas nacionales e internacionales se acreditan anualmente.
- Se publican más de 400 notas en prensa nacionales e internacionales anualmente.
- Se presentan más de 100 artistas nacionales e internacionales anualmente.
- Cada año se imparten más de 100 horas de instrucción o clases musicales.
- El valor económico de la propuesta educativa durante las clínicas educativas del festival asciende a aproximadamente 85 000 USD.
- Se otorgan más de 3000 becas nacionales para participar de las clínicas educativas.
- Se otorgan más de 10 becas para estudios en el exterior.
- Participan más de 500 voluntarios nacionales e internacionales.

- Más de 40 coordinadores son responsables de las distintas áreas del Panama Jazz Festival.
- Nos visitan públicos de Panamá, Costa Rica, Colombia, Chile, Argentina, Francia, Venezuela, Israel, Puerto Rico, República Dominicana, y muchos más.

VII. PATROCINADORES Y ALIANZAS ESTRATÉGICAS

Para lograr tanto la puesta en escena como el impacto internacional que tiene el Panama Jazz Festival, es importante cultivar alianzas y obtener patrocinios de empresas privadas, entidades gubernamentales y medios de comunicación.

El festival recibe apoyo de empresas privadas que buscan beneficiarse con la exposición que el festival brinda, y, además, cumplir sus objetivos en materia de responsabilidad social apoyando la misión de la Fundación Danilo Pérez y el Panama Jazz Festival.

En el aspecto gubernamental el festival mantiene estrecha relación con el Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, Autoridad de Turismo y Ministerio de Relaciones Exteriores. Los distintos estamentos del Gobierno conviven en una oferta musical donde se ejercita la cultura, la educación, la diplomacia cultural, que tienen un fuerte impacto en el turismo.



Imagen n.º 4: Patrocinadores
y colaboradores del
Panama Jazz Festival

VIII. ALIANZAS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Los medios de comunicación son críticos para lograr la convocatoria a nivel nacional. Además de rotar nuestras piezas promocionales y brindar espacios en sus programas de TV, estos obtienen acceso preferencial a los espacios exclusivos del festival, que nutren de rico contenido a la producción televisiva local y promueven el trabajo social y cultural que realizamos año tras año.



Imagen n.º 5: Medios aliados del Panama Jazz Festival

VIII. LEY DEL PANAMA JAZZ FESTIVAL

El 31 de noviembre del 2016, de forma unánime en la Asamblea Nacional, se aprueba la Ley 58, en la que:

Reconoce el Panama Jazz Festival con la finalidad de crear un espacio de intercambio cultural, social y educativo masivo en el que personas de diferentes países, edades, condición social se reúnan para estudiar e intercambiar ideas y realizar proyectos interdisciplinarios de alta calidad académica que incluye todos los aspectos de la música.

LEY 58
De 30 de Septiembre de 2016

Que reconoce el Panama Jazz Festival

**LA ASAMBLEA NACIONAL
DECRETA:**

Artículo 1. Se reconoce el *Panama Jazz Festival*, con la finalidad de crear un espacio de intercambio cultural, social y educativo masivo, en el que personas de diferentes países, edades, condición social y cultural se reúnan para estudiar e intercambiar ideas y realizar proyectos interdisciplinarios de alta calidad académica que incluye todos los aspectos de la música. Este Festival se celebrará durante el mes de enero de cada año en el distrito de Panamá, provincia de Panamá.

Artículo 2. La Fundación Danilo Pérez será la encargada de organizar el *Panama Jazz Festival* y deberá presentar al Instituto Nacional de Cultura un informe financiero de los aportes destinados por el Estado, en un término no mayor de seis meses después de finalizado el Festival, auditado por un contador o firma de contadores públicos autorizados.

Artículo 3. El Estado, a través del Instituto Nacional de Cultura, destinará anualmente un aporte para el *Panama Jazz Festival* que no será inferior a doscientos cincuenta mil balboas (B/.250 000.00).

Artículo 4. Esta Ley comenzará a regir el 2 de enero de 2018.

COMUNIQUESE Y CÚMPLASE.

Proyecto 312 de 2016 aprobado en tercer debate en el Palacio Justo Arosemena, ciudad de Panamá, a los cinco días del mes de septiembre del año dos mil dieciséis.

El Presidente,


Rubén Darío Sánchez

El Secretario General,

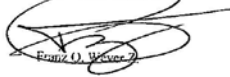

Enrique D. Waver

Imagen n.º 6: Ley 58 del 2016 de la Asamblea Nacional de Panamá





Colombia

Plan Nacional de Música para la Convivencia: una política diversificada para la construcción de ciudadanía en Colombia

Claudia Marina Mejía Garzón

Ministerio de Cultura (Colombia)

En la ponencia, se evidencia cómo el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), que nace en el Plan de Desarrollo de Gobierno del período 2002-2006, y que tiene como propósitos ampliar y fortalecer la práctica, el conocimiento y el disfrute de la música en Colombia; de promover la creación y la expresión artística; de construir la ciudadanía y la convivencia, y de reconocer y valorar la diversidad cultural; en su último cuatrienio, fija su atención en establecer las pautas y orientaciones para la atención de la población víctima de uno de los conflictos armados más largos de la historia contemporánea, desde la relación música atención-psicosocial, en una perspectiva de oportunidades para un futuro más digno en igualdad de condiciones.

El PNMC, se ha convertido en una política de Gobierno que ha estado presente en los últimos cuatro períodos presidenciales. Se estructura y opera como una oportunidad abierta e incluyente de construcción de autonomía desde los procesos de desarrollo musical, convocando y articulando a diversos actores, promoviendo el encuentro entre saberes populares y académicos y fijando presencia en todos los municipios y departamentos del país. Por lo tanto, su implementación respeta y fortalece la descentralización y promueve la participación local, pues involucra a las instituciones departamentales y municipales, y a las organizaciones comunitarias como actores fundamentales. Los principios rectores del PNMC son:

- La música como derecho: Garantizar a toda la población el derecho a conocer, practicar y disfrutar la música
- Diversidad cultural: Reconocer, valorar y fomentar la diversidad cultural en el campo musical partiendo de la comprensión de las lógicas culturales.

Así, las músicas están inmersas en un entramado cultural, social, económico e histórico que las produce y transforma. Las músicas surgen así en el seno de los distintos pueblos y culturas, con orígenes históricos remotos, simultáneos y diversos, influyéndose y mezclándose en dimensiones de tiempo y espacio hacia nuevas conformaciones. (Ministerio de Cultura, 2017, p. 4).

- Enfoque diferencial: Implementar una política diferencial en lo poblacional, en lo cultural, en lo social y en lo territorial.

- **Diálogo de saberes:** Investigar y fortalecer el pluralismo epistemológico, metodológico, técnico y estético en lo relacionado con la creación, la formación y la expresión musical.
- **Música y desarrollo:** Concebir y ejecutar el desarrollo musical como proyecto social y proyecto productivo, sin dissociar sus propósitos y acciones.
- **Enfoque sistémico:** Construir el campo musical con un enfoque sistémico mediante una estructura de articulaciones e interacciones entre sus actores; instancias; territorios; generaciones y procesos, de naturaleza abierta, horizontal, flexible y dinámica; garantizando un vínculo integral con la música, y una educación y práctica musical general de acceso colectivo y una educación y práctica musical especializada de opción vocacional y profesional.
- **Construcción de ciudadanía:** Comprender y materializar el valor esencial de la música y el arte como dimensiones de construcción y fundamentación del ciudadano, de la sociedad y de la cultura y no como elementos ornamentales, utilitarios o recreativos, solamente.

El Plan Nacional de Música fue concebido a partir de una visión integral del campo musical, afirmando la práctica musical como un derecho de todos o como una fuente de oportunidades para garantizar el desarrollo musical a niños, jóvenes y adultos del país sin restricciones. Asimismo, el Plan ha fomentado el principio de que la experiencia y la práctica musical impulsan el conocimiento y la productividad, impactando lo social y, por tanto, lo económico. De igual modo, concibe la música como dimensión constitutiva del individuo, de su subjetividad y de su reconocimiento como miembro de la comunidad, al igual que como dimensión integradora que propicia el encuentro colectivo y la construcción de convivencia y democracia (Medina, 2018, p. 5).

El PNMC en su primera fase concretó sus objetivos en la atención de la población infantil y juvenil mediante la creación y fortalecimiento de escuelas municipales de música, centradas en la práctica colectiva. En ellas, se incentivan el aprendizaje y se impulsa el rol protagónico de la música dentro de la comunidad, articulando diversas expresiones artísticas y contribuyendo a enriquecer la cotidianidad y las celebraciones colectivas y la creación artística y cultural. Es así, como las escuelas de música se convierten en un factor de desarrollo cultural, social y musical en sus territorios. Garantizar el acceso a una formación musical oportuna, de calidad y en igualdad de condiciones ha sido el reto.

Entre el año 2014 y 2017, el PNMC en articulación con la Dirección de Infraestructura del Ministerio de Cultura, se dieron la tarea de construir seis prototipos arquitectónicos de escuelas de música. Los municipios beneficiados cumplieron con las condiciones para la construcción; entre ellos, El Carmen de Bolívar; tierra del gran compositor Lucho Bermúdez, en el norte del país, y

Tumaco, población de comunidades negras al sur occidente del país, frontera con el Ecuador.

Las escuelas de música han sido igualmente el motor de desarrollo del PNMC, ampliando sus fronteras y campos de acción, en la perspectiva de la musicalización de la ciudadanía y del fortalecimiento del campo profesional de la música, como líneas de política.

Para el cumplimiento de estos objetivos, principios y líneas de política, el PNMC se estructura en los componentes de gestión, formación, investigación, información, dotación e infraestructura, emprendimiento y producción, creación y circulación. Aspectos transversales en los procesos de desarrollo de cada una de las prácticas más representativas en Colombia, bandas de viento, coros, músicas tradicionales, en sus diversas lógicas culturales, orquestas sinfónicas y músicas urbanas.

Podemos destacar los siguientes logros del PNMC en sus quince años de acciones continuas en el país:

Desde el componente de gestión, se han generado estrategias de fortalecimiento de 900 escuelas municipales de música de las 1037 creadas por acto administrativo. Cabe resaltar que el país cuenta con 1102 municipios, según datos del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), lo que representa un 94 % del total de las escuelas creadas a nivel nacional. Cada componente del PNMC aporta a este fortalecimiento, y en lo relacionado con la gestión, se han efectuado 2839 asesorías musicales, pedagógicas y de gestión —*in situ*—. Otra de las líneas de acción de este componente, se orienta a prestar asesoría en el diseño e implementación de los Planes Departamentales de Desarrollo Musical, cuyos resultados en los últimos ocho años son 4 departamentos con documentos de política y planes estratégicos (Cesar, Meta, Risaralda y Huila), 4 departamentos con plan departamental en construcción (Valle del Cauca, Arauca, Quindío y Nariño), 8 comités departamentales de música que acompañan la construcción de los planes y 3 proyectos de regalías para el apoyo y sostenibilidad de los planes departamentales. De igual manera, en la línea de fortalecimiento institucional, comunitario y sectorial, 752 líderes comunitarios (padres de familia) han sido formados en gestión cultural y diseño de proyectos. Se asesora y realiza el seguimiento a los departamentos mediante reuniones periódicas a las que asisten los 22 coordinadores departamentales de música nombrados desde las Secretarías de Cultura, se acompaña y se conciertan las diferentes iniciativas del campo musical con el Consejo Nacional de Música.

Con relación al componente de dotación e infraestructura, que tiene por objeto fomentar y garantizar el acceso democrático a la dotación, el mantenimiento y construcción de instrumentos, aportar orientaciones y recursos para la construcción, la adecuación y mejoramiento de infraestructuras de las escuelas municipales de música y elaborar contenidos, editar y distribuir materiales pedagógicos y musicales, ha logrado en estos años de existencia

del PNMC dotar 1018 escuelas municipales con 1500 dotaciones de sets de instrumentos para las prácticas de bandas, músicas tradicionales, coros, iniciación musical y músicas urbanas; acompañar la construcción de 6 prototipos arquitectónicos de las escuelas de música en los municipios de El Carmen de Bolívar-Bolívar, Yotoco y Candelaria en el Valle del Cauca, Guatavita en Cundinamarca, Tumaco en Nariño y Miranda en el Cauca, y producir 95 títulos de materiales, los que pueden ser consultados en las 1102 bibliotecas públicas municipales. Adicionalmente, 28 publicaciones cuentan con ediciones virtuales para su consulta por Internet. Enlace: <http://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/>

En el campo de la información, el componente tiene como propósito impulsar el levantamiento, la sistematización y el análisis de la información del sector musical, buscando proyectar su desarrollo y medir los avances e impacto. Entre sus avances representativos tenemos la estructuración de un aplicativo interno para el seguimiento de las acciones que adelantan los diversos componentes en el país; la generación y producción de información oficial en el marco de la operación estadística de las escuelas de música certificada por el DANE; la asesoría y fortalecimiento de los sistemas de información musical de 6 departamentos y la creación del Sistema Nacional de Información Musical (SIMUS), el cual cuenta con registros de 1490 escuelas de músicas públicas y privadas, 8949 agentes musicales, 435 agrupaciones, 880 entidades, 2833 eventos, 4894 usuarios y 160.800 visitas al año. Enlace: <http://simus.mincultura.gov.co>

Por otra parte, los propósitos del componente de investigación en el PNMC se han orientado a fomentar la investigación musical, la apropiación social de las músicas regionales de tradición popular y las prácticas creativas de pueblos originarios en Colombia. Es así como, desde sus líneas de política Investigación y documentación musical, el Programa de Territorios Sonoros de Colombia y fomento a prácticas creativas de pueblos originarios ha logrado producir 2 documentos de política para la investigación y la documentación musical en Colombia, formar a 80 músicos como investigadores, brindar asesoría a 3 Centros de Documentación Musical, la formulación de 8 planes estratégicos para el desarrollo de las músicas regionales, la conformación de 8 micrositios para la gestión de comunidades virtuales de agentes de las músicas regionales (SIMUS), el apoyo en formulación e implementación de 3 mandatos culturales propios 2014-2017 (para los pueblos nasa, yanacona y kishu) con cobertura en 7 municipios del Cauca, el acompañamiento e implementación de un programa técnico en Gestión Cultural Comunitaria con organizaciones del Gobierno y educación propias del pueblo nasa, 20 comuneros nasa titulados como técnicos en Gestión Cultural Comunitaria en 2017 y la dotación de instrumentos musicales (cabildo indígena de Tacueyó-Toribío; resguardo indígena quillasinga Refugio del Sol; resguardo indígena de Guachucal; cabildo indígena kamëntsá e inga).

En los últimos ocho años, el componente de producción y emprendimiento tomó cuerpo conceptual y metodológico para fortalecer procesos productivos y organizativos de agentes del campo musical. Así, se han desarrollado líneas

de difusión entre músicos de alternativas existentes en el campo; diseño de estrategias de promoción, acompañamiento y asesoría a redes y asociaciones ganadoras de convocatorias de estímulos; producción y publicación de documentos con orientaciones conceptuales y metodológicas para escuelas de música, y formulación de indicadores, proyectos y políticas de producción y emprendimiento con enfoque territorial (Kalmanovitz, 2018, p. 6).

Desde la circulación y la creación, el área de música propicia espacios de divulgación y promoción de agrupaciones e intérpretes musicales nacional e internacionalmente y reconoce, valora y estimula la labor creativa de los músicos colombianos mediante su oferta anual de estímulos para intérpretes, creadores, gestores e investigadores musicales. Los proyectos que concretan estos propósitos y que se han desarrollado entre 2010 y 2018 son el Banco Virtual de Partituras, el Portafolio Musical de Estímulos a la Creación, Celebra la Música, la Residencia Artística Anual, Coro Virtual y la internacionalización. Con relación a este último, el área de música fomentó alianzas para la circulación y movilidad de artistas, docentes, investigadores y agrupaciones musicales, y prestó y recibió asesoría técnica para fortalecer procesos musicales y organizativos, que incluyó la participación en numerosos eventos internacionales.³⁷

Con los propósitos de cualificar los procesos de conocimiento que fundamentan la práctica musical colectiva en sus distintas lógicas y contextos de práctica, de promover la actualización y profesionalización de músicos docentes y la educación musical de niños y jóvenes, y de fomentar la apropiación y relación activa de las comunidades con la música, el componente de formación, se ha estructurado en 3 líneas de política: la consolidación de las prácticas musicales como escuela, el fortalecimiento de las prácticas colectivas desde lo pedagógico, musical y técnico y la diversificación de la oferta de formación del PNMC.

En su línea de fortalecimiento a las escuelas de música, ha diseñado lineamientos de formación musical desde las prácticas colectivas (bandas, coros, orquestas y músicas tradicionales) y desde niveles de gradación técnica, musical y pedagógica con el propósito de cualificar a los docentes y de aportar a la estructuración de los programas de formación de las escuelas. Algunos de sus logros cuantitativos en el último cuatrienio se reflejan en la formación a docentes de música de 600 escuelas municipales de las 1037 creadas por acuerdo para un 58 % de cobertura; esto cubre a 144.140 entre niños, niñas y jóvenes en procesos de formación musical en las escuelas.

37 Entre los eventos están la Toma Cultural «Colombia en Buenos Aires» (2013), Expo Milán 2015, Año Colombia Francia 2017, Festival Internacional de las Artes Costa Rica (2018), Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2018). Además, el Ministerio hizo parte de los proyectos como IberOrquestas, programa multilateral de cooperación técnica y financiera para fomentar el desarrollo musical de niños y jóvenes de medianos y pequeños recursos (2011-2013); Ibermúsicas, que fomenta la presencia y reconocimiento de la diversidad cultural iberoamericana en el ámbito de las artes musicales (2013 y 2017), y la Comisión Mixta de Cooperación Sur-Sur, en conjunto con la Cancillería y la Agencia Presidencial de Cooperación (APC) (2014-2015). La experiencia del área también ha sido compartida, asesorando a países como Guatemala y El Salvador en el delineamiento de políticas públicas relacionadas con la música. Por último, el proyecto de Escuelas Municipales fue escogido como piloto de la Estrategia Caribe, lo que desembocó en la visita de delegados de siete países de Centro América y el Caribe para conocer más a fondo cuatro de los procesos puntuales.

En la línea de fortalecimiento de las prácticas colectivas, la formación ha contribuido a la cualificación de directores de bandas, coros y orquestas en áreas de pedagogía de la dirección, pedagogía instrumental y vocal, y adaptación y arreglo de repertorios, mediante seminarios y diplomados de carácter regional y nacional con reconocidos directores internacionales

Los alcances de la formación se han ido expandiendo en diálogos con las necesidades y problemáticas del campo musical del país. Es así como aparecen en el ámbito de lo no formal procesos formativos orientados a la producción de eventos, a la reparación y mantenimiento de instrumentos, a la adecuación acústica, a la investigación, a la gestión y a la edición de publicaciones, entre otros, que abren el abanico de posibilidades de profesionalización que van más allá de las áreas tradicionales, como la dirección, la composición, ejecución instrumental y la pedagogía.

Esta tercera línea, se ha orientado a ordenar, ampliar y complementar la oferta a partir de un enfoque sistémico con calidad, flexibilidad, diálogo de saberes y respeto a la diversidad. Entre sus programas están la profesionalización de músicos en ejercicio; el tecnólogo en coordinación de escuelas de música; Cuerpo Sonoro, proyecto que busca cualificar, desde las expresiones artísticas, el vínculo afectivo y cognitivo de los cuidadores de los niños y niñas de la primera infancia; Sonidos Escolares, orientado al fomento de la práctica musical en la básica primaria; Laboratorios de Creación Colectiva para jóvenes del Sistema de Responsabilidad Penal Adolescente; formación en producción audiovisual para jóvenes músicos de Montes de María, Tumaco y Buenaventura; formación en construcción, reparación y mantenimiento de instrumentos; formación musical básica para niños, niñas, jóvenes y adultos del programa Red Unidos en Soacha y La Macarena; formación de líderes comunitarios; cualificación de productores de espectáculos en vivo, y formación de investigadores, entre otros.

Otro proyecto generado en este período y que también parte de la riqueza musical del país y su potencialidad para desarrollarse y especializarse, se dirigió al terreno de lo virtual, creando herramientas tecnológicas que apoyarán la formación de docentes, investigadores, gestores, productores y actores del campo musical, la formalización de negocios musicales, la cualificación de eventos musicales en vivo y la proyección sistemática de la creación y la producción.

Luego de este recorrido por el objetivo, principios, líneas de política y componentes del PNMC, nos detendremos a conocer y a analizar una experiencia reciente resultado de múltiples reflexiones internas relacionadas con el papel de la música en la reparación de tejido social y construcción de ciudadanía teniendo en cuenta las afectaciones culturales, físicas, sociales y psicológicas que ha dejado el conflicto armado en el país. Es así como, luego de discusiones y posturas encontradas, se decidió realizar un proyecto piloto enmarcado en la relación música-atención psicosocial. Para ello, se seleccionaron tres espacios diversos desde lo poblacional, lo territorial y lo histórico social. Estamos en

proceso y lo que aquí se comparte sigue siendo un primer acercamiento a su comprensión y análisis. Los espacios seleccionados, por una parte, son dos escuelas municipales de música, prototipo arquitectónico, la Escuela de Música Lucho Bermúdez de El Carmen de Bolívar en Bolívar y la Escuela de Música del Barrio Nuevo Horizonte de Tumaco en Nariño, por otra parte, la Institución Educativa Valentín Carabalí de la vereda San Miguel, corregimiento la Balsa del municipio de Buenos Aires en el Norte del Cauca.

El Carmen de Bolívar, es uno de los quince municipios que conforman la región de los Montes de María en donde el conflicto armado dejó una profunda huella de masacres y desplazamiento forzado entre los años de 1997 y 2002. En este momento de su historia, el municipio se adentra en una experiencia de recuperación y reparación de los daños culturales, físicos, morales y psicológicos (etapa que podríamos denominar período postconflicto). En este municipio, se ha puesto especial énfasis al proyecto de formación musical y atención psicosocial en el corregimiento de El Salado.

Por su lado, San Andrés de Tumaco, como orgullosamente lo denominan los habitantes de este municipio costero del departamento de Nariño al sur del país, se encuentra inmerso en un conflicto armado en donde los intereses por el control del territorio de grupos al margen de la ley mantienen al municipio en una constante incertidumbre, donde la visión del futuro es borrosa, el silencio impera y los muertos son el pan de cada día. Es un municipio con fronteras invisibles, con barrios en donde no se puede circular porque son propiedad de uno o de otro grupo. Por lo anterior, se puede concluir que San Andrés de Tumaco está en guerra.

Cabe resaltar que los proyectos administrativos, pedagógicos y musicales de las escuelas municipales de música de estos dos municipios son acompañados directamente por el Ministerio de Cultura. Esto quiere decir que este invierte un recurso importante para el desarrollo de los planes de acción anuales y para la asesoría técnica desde lo musical, pedagógico, investigativo y organizativo. De manera especial y diferencial con el resto de escuelas del país, en estos proyectos piloto se han incluido áreas de desarrollo orientadas a la sistematización, investigación y documentación y a la atención psicosocial.

Con relación al tercer espacio seleccionado para el proyecto, la vereda de San Miguel, corregimiento La Balsa del municipio de Buenos Aires Cauca, podemos precisar que es una población que cuenta con aproximadamente 700 habitantes, su actividad económica se fundamenta en la minería y la agricultura a pequeña escala. En la actualidad, se ha instalado en la vereda una granja avícola, convirtiéndose en la principal fuente de empleo para los habitantes del territorio. Las instalaciones de la Institución Educativa Valentín Carabalí de la vereda de San Miguel, se convirtieron en la base de un grupo paramilitar del Bloque Calima en los años 2000 y 2001, desde donde se desplazaban a realizar incursiones a los corregimientos y veredas del municipio de Buenos Aires y de la región del Naya. En abril de 2001, una de estas incursiones cobró la vida de más de 200 personas y causó el desplazamiento de 1000.

En el 2015, la Unidad de Víctimas define a San Miguel como Sujeto de Reparación Colectiva (SRC). Entre las acciones que contempla el SRC, se encuentra un conjunto de medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición. Adicionalmente, se da a conocer a las comunidades, organizaciones y grupos sociales, sus derechos en términos políticos, materiales y simbólicos, en una perspectiva de participación en el diseño e implementación del plan de reparación colectiva.

Las condiciones históricas y sociales de los habitantes de la vereda, se constituyeron en las principales evidencias para sustentar la propuesta de trabajo realizada desde el PNM. La tesis sobre la que se soporta el vínculo con esta región es la relación entre creación musical y atención psicosocial como una apuesta conceptual y metodológica para la reparación de los daños culturales y psicosociales producto de la ocupación paramilitar de los años 2000 y 2001.

Como resultado de las conversaciones con las comunidades sobre el papel de la música en la reconstrucción o reparación del tejido social, se precisaron las premisas de justificación del proyecto:

- La capacidad de convocar y aglutinar a la comunidad en torno a la música desde la práctica, el conocimiento y el disfrute.
- La música como facilitador y propiciador de nuevas relaciones y diálogos intergeneracionales en una perspectiva de inclusión.
- Canal de comunicación y expresión de sentimientos y pensamientos que difícilmente se pueden decir con palabras.
- La música, en la construcción de los planes de vida de los individuos, como área de conocimiento y de desarrollo profesional.
- La creación musical para soñar nuevos escenarios, para liberar, para arriesgarse a decir, para escuchar y ser escuchado y para construir con los otros.
- El aporte de la música a la salud comunitaria desde una perspectiva sistémica que reconozca el equilibrio entre la satisfacción de las necesidades básicas de alimentación, vivienda, salud y educación, por una parte, y el desarrollo de las capacidades humanas, profesionales, artísticas, sociales y culturales, por otra.

Asimismo, y con el ánimo de aclarar la manera de cómo trabajar con estas poblaciones, se establecieron, con el equipo del Área de Música, pautas metodológicas:

- Mirada interdisciplinaria (música, sociología, antropología, psicología, psiquiatría, trabajo social) que pueda reflejar la complejidad de las interacciones entre la música y la reconstrucción del tejido social.

- Equilibrio conceptual y metodológico de la relación entre la creación musical y la atención psicosocial como fundamento de la ruta de interacción con las comunidades víctimas del conflicto.
- Planificación del impacto de los proyectos y construcción de las herramientas necesarias para medir, a través de indicadores, el estado inicial, los avances, las dificultades y las potencialidades del proyecto.
- Diseño de la ruta de acción mediante la cual se pretende alcanzar los objetivos del proyecto.
- Sistematización de la experiencia para el seguimiento y la evaluación de los desarrollos del proyecto.

Con el propósito de encontrar la manera de llegar, concertar y trabajar con la comunidad, en una perspectiva de sostenibilidad y apropiación del proyecto, se definieron unas pautas básicas de operatividad que se orientan a:

- Dimensionar con la comunidad los objetivos y fines de los proyectos.
- Diseñar los proyectos de creación musical y atención psicosocial, teniendo en cuenta los objetivos y fines definidos con la comunidad. El diseño incluirá la definición de los criterios de selección de la población a beneficiar.
- Identificar las fuentes de recursos y gestionar las alianzas necesarias para la financiación de los proyectos.
- Concertar con las instituciones y con la comunidad los mecanismos, las características y los procedimientos de implementación de los proyectos diseñados.
- Ubicar y convocar a la población objeto de los proyectos.
- Establecer la ruta y los procedimientos para el seguimiento y la evaluación de los proyectos.
- -Comunicar a la comunidad, de manera permanente, los resultados de la implementación del proyecto, para su ajuste o validación.
- Propiciar la autonomía y apropiación del proyecto por parte de la institucionalidad, la comunidad y el sector cultural

Con el propósito de minimizar el riesgo de revictimización o efecto contrario en la definición e implementación del proyecto en estas comunidades, se han recogido testimonios para identificar los efectos psicosociales y culturales del conflicto. Los resultados se pueden resumirse en las tablas que se presentan a continuación:

1. Efectos psicosociales, vistos como la «afectación permanente o transitoria en los individuos de un territorio de sus recursos y equilibrios físicos, sociales, psicológicos y emocionales».

Físicos	Inmediatos	A posterior
	Desplazamiento.	Falta de vivienda, alteración de hábitos alimenticios y de higiene, trashumancia, pérdida de empleos, desescolarización. Manipulación.
	Agresiones sexuales (niños, niñas y mujeres) Violación.	Embarazos no deseados, infecciones, desgarramientos, lesiones. Desestructuración de la unidad familiar (prostitución).
	Niños y niñas combatientes.	Pérdida de capital humano, preservación de los imaginarios del conflicto.
	Tortura.	Daños físicos y psicológicos.
	Desaparición.	Tortura, muerte.
	Secuestro.	Tortura, hambre, fatiga, cansancio, muerte.
	Mutilación.	Incapacidades físicas, alteración de las funciones motrices.
	Muerte.	

Sociales	Inmediatos	A posterior
	Destrucción de las redes sociales.	Marginalidad, aislamiento, miedo.
	Descomposición de la estructura familiar.	Pérdida de los límites éticos. Delincuencia.
	Destrucción e imposición de modelos productivos. Pérdida de riqueza.	Pobreza, mendicidad.
	Desconfianza.	Aislamiento, polarización.
	Pérdida de los recursos del entorno, tanto sociales como ecológicos.	Pobreza, mendicidad, desarraigo.
	NO PROYECTO DE FUTURO	

Psicológicos	Inmediatos	Mediano plazo
	Tristeza.	Trastorno de estrés postraumático.
	Rabia.	Trastornos emocionales.
	Frustración.	Depresión.
	Impotencia.	Anorexia, bulimia.
	Angustia.	Ansiedad.
	Miedo - Silencio.	Pérdida de valores como medio de compensación - Sed de venganza, egoísmo.
	Trastornos del sueño.	Enfermedad mental.
	Trastorno de la alimentación.	
	Baja autoestima.	
	Empobrecimiento de la imagen corporal.	
	Desestabilización, desadaptación.	
	Pérdida de la confianza en la gente y en las cosas. Desesperanza. Apatía.	

1. Efectos culturales, evidenciados como la «afectación permanente o transitoria de los activos culturales y representaciones simbólicas que le dan sentido a un territorio».

Activos culturales materiales	Inmediatos	Mediano plazo
	Destrucción y/o sacralización de los espacios de encuentro (plazas, teatros, auditorios).	Aislamiento.
	Usos inapropiados de los espacios culturales.	Silencio.
	Destrucción de bienes arquitectónicos y culturales (museos, casas de cultura).	Adopción de nuevas estéticas.
	Cambio en las estéticas de las arquitecturas y bienes culturales.	

Activos culturales inmateriales	Inmediatos	Mediano plazo
	Pérdida de la transmisión oral por parte de los cultores, sabedores y gestores.	Ruptura de las rutas de apropiación de las tradiciones y de los diálogos intergeneracionales.
	Ausencia de artistas y públicos en los eventos culturales.	Debilitamiento de la actividad cultural.
	Pérdida de eventos culturales.	
	Ruptura de la estructura familiar.	Debilitamiento de las redes de apoyo y de la preservación de valores y saberes.
	Pérdida de identidad – desplazamiento.	Estigmatización de las diferencias - entrada a los territorios de sectas religiosas.

Como resultado de estas indagaciones y definiciones previas, se pudieron establecer como categorías de análisis de las dimensiones individual y colectiva con mayores afectaciones, la desconfianza, baja autoestima, vínculos rotos o deteriorados y la triada expresión, creación y comprensión.

En las Escuelas de Música de El Carmen de Bolívar y de Tumaco, la ruta metodológica establecida para el proyecto se fundamenta en la relación formación musical-atención psicosocial en donde la creación, el disfrute, el conocimiento y la comprensión estén presentes en el desarrollo sonoro, auditivo, corporal, vocal e instrumental.

Las escuelas cuentan con un asesor psicosocial con fortalezas artísticas y un sistematizador. Los asesores generan estrategias de atención psicosocial que van desde la observación de las sesiones de trabajo de los docentes de las diversas prácticas, aplicación de encuestas y entrevistas para determinar línea base y realizar seguimiento a las variaciones en las dimensiones establecidas en el proyecto; la realización de sesiones de creación con los grupos que inician en la escuela; las reuniones con padres de familia; las visitas domiciliarias y en casos extremos la atención individualizada.

Por su parte, el proyecto en la vereda de San Miguel se ha fundamentado en la creación musical-atención psicosocial en donde tanto el músico como el asesor psicosocial desarrollan conjuntamente las sesiones de creación colectiva. Los resultados de las sesiones se analizan en reuniones periódicas, lo que permite un constante ajuste del proyecto para responder a las situaciones que se van presentando. Las creaciones de los niños y niñas son presentadas en actos públicos de la vereda y del municipio. Para el proyecto en esta vereda es importante la vinculación de los padres de familia. Con este propósito se han adelantado varias estrategias sin mayores resultados. En este último período, se está probando el tejido de la manta de la memoria, en el que participan las madres.

La ruta metodológica establecida para San Miguel se resume en:

MACRO PROCESO	PROCESO	RUTA METODOLÓGICA PARA Y DESDE LO MUSICAL
PREPARACIÓN	Disposición, preparación, caldeamiento.	Activación, motivación corporal, mental y afectiva. Individuo y colectivo.
CREACIÓN	Generación de la idea desde las narrativas.	Cada uno escribe o graba la historia sobre la temática que se proponga.
		Puesta en común de los escritos o grabaciones.
		Discusión y selección sobre una idea o tema.
		Construcción colectiva de una poesía, cuento o historia sobre la idea o tema.
	Musicalización de la idea.	Proceso creativo que parte del lenguaje y se enriquece con las improvisaciones melódicas y rítmicas desde el cuerpo y la voz.
		En una primera instancia desde lo rítmico (percusiones propias del contexto) y lo melódico con la voz.
	Instrumentación de la idea.	Luego de establecida o acordada la línea melódica y la estructura rítmica de la idea, se incorporan progresivamente instrumentos melódicos y armónicos representativos del contexto sonoro.
		Sobre la base ritmo melódica, se realizan improvisaciones con el instrumento melódico o armónico incorporado a la sesión.
ANÁLISIS y TRANSFORMACIÓN	Revisión y transformación de la idea.	Grabación de audio de cada sesión de creación e improvisación
		Escucha grupal de las grabaciones, al final de la sesión, para su revisión, modificación o consolidación.

Estos proyectos piloto son muy recientes y aún estamos en el proceso de sistematización de las experiencias y del análisis de resultados.

Sabemos que no hay un solo camino para alcanzar relaciones humanas dignificantes y sanas en espacios de conflicto, que le permitan a los individuos y colectivos recuperar sus derechos como ciudadanos, y vemos con urgencia que es necesario establecer unas orientaciones que permitan que la relación

música-atención psicosocial en nuestro país sean el fundamento para la formación de niños y jóvenes víctimas de conflictos y de profesionales que se dediquen al trabajo con dichas poblaciones.

Bibliografía

Ministerio de Cultura. (2017). *Lineamiento de formación musical de nivel medio*. Colombia: Documento inédito.

García de León, A. (2016). *El mar de los deseos: El caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kalmanovitz, M. (2018). *Informe Acciones 2010 - 2018, Dirección de Artes, Ministerio de Cultura*. Informe de gestión. Colombia: Documento Inédito.

Medina, L. R. (2018). *Memoria Plan Nacional de Música para la Convivencia 2003 - 2017*. Área de Música, Dirección de Artes, Ministerio de Cultura. Colombia: Documento Inédito.



Brasil

Música, educação e cidadania: o papel dos projetos sociais nas políticas públicas de inclusão social no Brasil

Magali Oliveira Kleber

Associação de Amigos do Festival de Música Londrina (Brasil)

Introdução: refletindo sobre o contexto

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.

Gabriel García Márquez. La soledad de América Latina.
Discurso ante la Academia por la
concesión del Premio Nobel

Uma temática tão ampla e importante que se proponha a discutir e consolidar processos de conhecimento e difusão envolvendo o universo musical iberoamericano, requer, necessariamente, o reconhecimento de que a diversidade e a desigualdade sociocultural e econômica entre os países iberoamericanos produzem um impacto significativo no desenvolvimento humano na região. A situação não é homogênea e, embora muitos países estejam realizando importantes avanços nas políticas públicas sociais e educacionais, ainda persistem situações dramáticas relacionadas à desigualdade de acesso à educação e cultura para grande parte da população marginalizada. Tal quadro revela o grande desafio para incorporar aqueles que, mediante políticas inadequadas, têm sido excluídos do sistema educacional e dos cuidados sociais básicos, um direito fundamental para todo ser humano.

Estudos que realizei, (Kleber, 2010) revelam que ainda persiste um processo de seleção e exclusão, mediado pelo sistema educacional, o qual vem reproduzindo não somente uma estratificação das classes sociais, mas, também, envolvendo aspectos da cultura, do gênero e da etnia. Trata-se de um círculo que determina como se processa o desenvolvimento humano, envolvendo a pobreza, a desigualdade e sua relação com o acesso à educação.

Considerando, ainda, a pertinente meta desse IV Colóquio, no sentido de «fortalecer os processos de reflexão sobre as músicas iberoamericanas e as artes sonoras que se criam e se desenvolvem em nossos países»,³⁸ destaco o importante documento produzido pela Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), em 2010, cujo relatório final traz importantes reflexões e justificativas sobre a importância de se pensar o desenvolvimento dos países ibero-americanos a partir de políticas público-governamentais de caráter associativo e colaborativo:

A partir del año 2009 y hasta 2021, la gran mayoría de los países ibero-americanos recuerda y conmemora los doscientos años de su independencia, gestada en tiempos en los que se manifestó de forma clara el deseo de libertad de amplios sectores de la sociedad hispanoamericana en un largo y trabajoso proceso que se extendería a lo largo de toda la década. Una libertad que debe estar vinculada a la superación de las desigualdades, al buen vivir, a la defensa de la naturaleza, al reconocimiento efectivo de los derechos de todas las personas y al acceso equitativo a los bienes materiales y culturales disponibles. Una de las señas de identidad del proyecto «Metas Educativas 2021: la educación que queremos para la generación de los Bicentenarios» es su carácter social y participativo. No se pretende solamente elaborar un conjunto de metas e indicadores entre los ministros de Educación iberoamericanos, aprobado después por los jefes de Estado y de Gobierno, sino incorporar a la sociedad toda en el debate de las metas y de sus indicadores, en su refrendo, en su seguimiento posterior y en su compromiso activo para lograrlas. No es posible situar la educación iberoamericana en el nivel deseado a lo largo de una década sin la sensibilidad y el concurso de la gran mayoría de la población, especialmente de aquellos que tienen una mayor formación y responsabilidad: gremios de profesores, asociaciones de padres de familia, instituciones, universitarios, empresas, organizaciones sociales, etcétera.

En el compromiso solidario se encuentra otro de los rasgos definitorios del proyecto. Se pide a los países iberoamericanos con mayores recursos, a los organismos internacionales de financiación, a las agencias de cooperación a las empresas que han asumido su responsabilidad social corporativa y a las instituciones y fundaciones dedicadas a la educación y a la inclusión social, que apoyen a los países y regiones con mayores dificultades educativas para la consecución de las metas planteadas. De esta forma será posible avanzar juntos en la construcción de sociedades democráticas, justas y solidarias, y que alcance su pleno sentido el formar parte de la comunidad iberoamericana de naciones.³⁹

38 Veja <http://bit.ly/2zlaW3b>

39 Veja Metas educativas 2021: la educación que queremos para la generación de los bicentenarios, en <http://bit.ly/2zi11LP>

Neste sentido, alternativas de caráter colaborativo e sistêmico apontam para propostas educacionais que levem em conta a cultura e a arte como seus construtos centrais, abarcando a multiplicidade e a diversidade dos diferentes contextos sociais e artístico-culturais, propiciando a interpenetração dos diferentes contextos.

A diversidade cultural, nossa riqueza e seu papel na educação

Em um panorama que apresenta um contingente étnico de indígenas e afrodescendentes entre os mais desfavorecidos do estrato social, a busca por uma maior equidade é absolutamente necessária para se pensar em qualquer projeto de desenvolvimento humano. É condição básica a adoção de uma perspectiva intercultural, na qual se reconheça os direitos civis, políticos, sociais e culturais desses povos. A histórica negação do direito à linguagem e à cultura indígena no currículo escolar impactou negativamente a inclusão das crianças e jovens indígenas e afrodescendentes no sistema educacional, bem como a formulação de políticas públicas que reconhecesse os direitos civis desses grupos marginalizados. Como revela o relatório da Unesco (2009): em seis países da AL (Bolívia, Equador, Guatemala, México, Nicarágua e Peru), a maioria de jovens analfabetos é de origem indígena, revelando concretamente o processo de exclusão do sistema educacional.

E o mais atual Relatório De Monitoramento Global da Educação da Unesco 2016, destaca uma posição holística na qual

[...] devemos mudar fundamentalmente a maneira como pensamos a educação e seu papel no bem-estar humano e no desenvolvimento global. Agora, mais do que nunca, a educação tem a responsabilidade de fomentar os tipos certos de habilidades, atitudes e comportamento que nos levarão ao crescimento sustentável e inclusivo. A Agenda de Desenvolvimento Sustentável 2030 urge para que desenvolvamos respostas holísticas e integradas aos muitos desafios sociais, econômicos e ambientais que enfrentamos. Isso significa ultrapassar os limites tradicionais e criar parcerias intersetoriais efetivas.⁴⁰

Os países da América Latina têm realizado importantes mudanças sociais e reformas constitucionais as quais reconhecem que suas sociedades são compostas por grupos de diferentes culturas, garantindo, assim, os direitos dos povos nativos. Em muitos países, as crianças já estudam em livros publicados em suas línguas, o que tem impactado positivamente e melhorado o acesso ao sistema educacional. A cultura indígena já está sendo vista como recurso político e ganha visibilidade e participação nas decisões. Territórios das tribos e suas práticas culturais e artísticas vêm recebendo proteção legal. Tudo isso significa e indica que os valores da tradição devem ser considerados em qualquer proposta educacional.

40 Veja Relatório de Monitoramento Global da Educação 2016: Educação para as pessoas e o planeta: criar futuros sustentáveis para todos. Resumen, en <http://bit.ly/2KR01rU>

Nesse contexto, as práticas musicais presentes nas diversas culturas começam a ser consideradas e as fronteiras demarcadas pelo eurocentrismo, fruto do processo de colonização, vem sendo necessariamente questionado e borradas. Trata-se de uma questão conflituosa, que produz confrontos muitas vezes violentos, uma vez que envolvem demarcações de territórios materiais e simbólicos. Entretanto, muitos países já promovem a educação em livros impressos na língua nativa e há muitos movimentos sociais que buscam recuperar os valores e práticas culturais pertencentes ao eixo identitário de vários grupos sociais indígenas e afrodescendentes. Isso significa que valores da tradição e práticas artísticas podem ser reincorporados, fortalecendo o pertencimento e a autoestima.

As ações empreendidas no âmbito da arte e da cultura, com vistas ao seu fortalecimento e à ampliação do intercâmbio cultural e educacional entre os países iberoamericano, com o propósito de focar o exercício e a fruição das manifestações e expressões culturais, devem ser entendidas como direitos de caráter fundamental de todo ser humano e seus grupos sociais.

Dessa forma, revelam-se avanços valiosos e importantes no sentido de se projetar ações práticas no campo educacional no qual a educação musical, baseada na diversidade, tem um singular e inestimável papel na construção de uma cultura da paz, propiciando trocas e o compartilhar intercultural e a cooperação, visando à melhoria da qualidade de vida de sociedades tão diversas e, muitas, em situação de privações de caráter básico. Um desafio que se impõe para a América Latina é buscar uma maior integração entre os países da região mediante a valorização de sua riqueza e diversidade cultural e suas práticas artísticas, imbuídas de valores simbólicos os quais são capazes de mobilizar uma nação, um povo, um grupo social e articular diferentes tipos de conhecimento, gênero, gerações, raças e classes sociais e, portanto, promover o sentido do pertencimento e da identidade.

Os projetos sociomusicais – as ONG - no Brasil

Falar sobre processos culturais engloba atores dos movimentos sociais, associações civis, ONGs, os quais, como entidades e sujeitos sociais, constituem uma textura da sociedade civil que buscam, na prática cidadã, criar espaços alternativos para o enfrentamento e soluções para uma multiplicidade de problemas, que afligem, excluem, castigam a camada mais pobre da sociedade urbana. Trata-se de falar de sujeitos coletivos que são centrais em processos civilizatórios emancipadores e que se posicionam com indignação diante das reconfigurações da miséria humana e que se empenham e lutam pela construção de uma sociedade mais justa e igualitária no sentido de acesso às oportunidades.

Assim, minha perspectiva desse processo reconhece a hibridação cultural e identitária como paradigma, estruturando-se mediante a possibilidade do intercâmbio entre as diferentes culturas locais, cujo atores sociais são entendidos como mediadores relevantes no processo de politização social para implementar políticas públicas voltadas para a qualidade de vida das camadas mais pobres da sociedade.

Desde mais de uma década, tenho pesquisado o contexto dos projetos sociais que focam nas práticas musicais no Brasil, e por extensão, movimentos sociais, políticas públicas, enfim, um envolvimento que me proporcionou condições de compreender singularidades desse contexto musical. Consequentemente, tal vivência foi construída mediante encontros, eventos, diálogos e intercessões, os quais me possibilitaram riquíssimas interações mediante uma participação ativa em diversos elos de uma rede que vem se constituindo envolvendo atores e instituições dos mais diversos contextos no Brasil. Este texto artigo discute o contexto singular do processo pedagógico-musical nos projetos sociais no Brasil, tratados como espaços que foram constituindo-se e instituindo-se de maneira legítima para se trabalhar com o ensino e aprendizagem de música, a partir de propostas com objetivos socioeducativos.

Diante dessa temática desse Colóquio, este artigo parte da seguinte questão: «Como reconhecer as singularidades das ONG que oferecem práticas musicais como processos pedagógico-musicais nos distintos contextos que se apresentam?». Nesse sentido, a perspectiva que pretendo focalizar como singularidade é voltada para um pensamento que contempla a multi e a transdisciplinaridade, o contextual, considerando o global e sistêmico, em oposição ao pensamento fragmentado, de caráter tecnicista, que, muitas vezes, tem orientado práticas educativas tradicionais. Assim, podemos destacar que a diversidade cultural traz no seu bojo diferentes formas de conhecimentos, experiências, valores e interesses humanos.

Nesse panorama, concepções ligadas ao campo da educação emergem, ampliando o espaço educativo restrito do contexto escolar, e implicando em muitos desafios para qualquer educador atuar hoje. Os projetos sociais incluem-se nesse rol de diversos contextos, justificando estudos e pesquisas desenvolvidas sobre o assunto nas últimas décadas. É, portanto, pertinente um olhar atento, com foco político, estético e ético, no campo da educação musical, considerando que a música tem sido uma das práticas mais utilizados nas justificativas dos projetos sociais constituídos como as ONG.

Ao se discutir a singularidade nos processos pedagógicos dentro dos projetos sociais, é significativo destacar que um dos focos a se privilegiar é o olhar que promova conexões entre a cultura e as diferentes dimensões da vida social sem hierarquizar valores simbolicamente construídos. A partir desse reconhecimento, a singularidade de contextos nas ONG pode ser pensada como um pressuposto. É assumir e defender as práticas sociomusicais como vitais para a sobrevivência dos sujeitos e grupos sociais no que concerne a suas identidades e, portanto, seus lugares no mundo complexo, diverso, desigual e, na maioria das vezes, perverso para os mais desfavorecidos. Além disso, a singularidade é fundamental para se pensar em educação e políticas públicas.

Destaco, ainda, a importância de, enquanto pesquisadores, professores, estarmos conectados com as demandas sociais de nosso tempo e o compromisso social que nossa profissão nos impõe. Isso posto, pode-se pensar: Qual é o papel das ONG e da cultura, especialmente da música, nesses

contextos educativos? Como contemporizar políticas públicas inclusivas e o Estado Mínimo, para não eximir o poder público de sua responsabilidade social? Todas essas questões exigem reflexão, análise e comprometimento, pois incide em fatores que têm a possibilidade de enredar novos espaços físicos e socioculturais, performances na vida cotidiana, conectando aspectos cognitivos, sociais e políticos com a perspectiva de uma transformação social, sem maquiagem.

Como uma atividade emergente do Terceiro Setor, as ONG têm sido foco de estudos no que tange a sua natureza, função e impacto sobre as comunidades que atuam. Muitas publicações como fruto de pesquisas nos auxiliam a entender a diversidade resultante em posições políticas, por vezes, antagônicas, de natureza conceitual, ideológica e ética, incidindo na própria construção da identidade do campo que identifica esse segmento —o Terceiro Setor— da sociedade contemporânea. Assim, como todo movimento emergente, este é, também, permeado de controvérsias. Teço em meus estudos (Kleber, 2006, 2009, 2014) várias considerações sobre a necessidade de visão crítica sobre o impacto do Terceiro Setor na implementação do Estado Mínimo, o qual se exime do compromisso com a responsabilidade social dos mais pobres.

A reflexão sobre o Terceiro Setor parte do entendimento de que se trata de uma dimensão da sociedade contemporânea que agrega e institucionaliza entidades que representam os movimentos sociais e, embora não seja o foco desse artigo, é importante ressaltar que prevalece a visão crítica, a qual reconhece a diversidade e a fragmentação desse cenário. Esta postura nega uma visão homogênea, totalitária e sem conflitos. Compactuo desta análise a qual revela a necessidade de uma perspectiva crítica, que recai sobre Terceiro Setor, bem como o reconhecimento uma situação de fragmentação da totalidade social que vem liberar o Estado da responsabilidade das sequelas presentes nas questões sociais. A reflexão sobre o Terceiro Setor é entendida como uma dimensão da sociedade contemporânea que congrega os movimentos sociais e será abordada, neste trabalho, a partir de uma visão crítica que reconhece a diversidade e a fragmentação desse cenário. Esta postura nega uma visão homogênea, totalitária e sem conflitos.

A análise dos estudos que venho realizando, revela que as práticas musicais nas ONGs se mostram como um fator potencialmente favorável para a transformação social dos grupos e indivíduos, principalmente se considerarmos os saberes e conhecimentos das práticas sociomusicais presentes no cotidiano dos alunos. Assim, é preciso estar presente, enquanto educadores que somos, para, de alguma forma, participarmos das políticas que estão se desenhando nesse Setor, o qual vem crescendo e ditando alinhamentos ideológico, político, econômico, ético e estético.

Revisitando e ampliando os pressupostos teóricos

Os eixos teóricos constituem os baluartes de minha interpretação sobre o campo da educação musical em ONG (Kleber, 2006, 2010, 2014), desde as mais diversas formas práticas musicais até o campo das políticas públicas

em educação. Tal fundamentação foi construída mediante as indagações no trabalho de campo realizado no meu doutoramento, em duas ONG localizadas nas duas maiores cidades brasileiras: 1) Associação Meninos do Morumbi, na cidade de São Paulo e 2) Projeto Villa Lobinhos, na cidade do Rio de Janeiro. A descrição detalhada dessas duas ONG está disponível na publicação da tese. Assim, enfatizo aqui a importância da pesquisa fundamentada em teóricos consistentes aliada à reflexão sistemática e coerente na atuação em campo.

Foi por meio da fundamentação teórica alicerçada no meu doutorado que pude trilhar caminhos desconhecidos, ampliar esse arcabouço teórico e amparar inserções políticas que considero relevantes e significativas para a comunidade acadêmica da área de educação musical no Brasil.

São três os pressupostos teóricos que ancoraram minha tese de doutorado (Kleber, 2006). O primeiro, parte de uma visão cultural da música para sustentar o conceito de música como prática social e cujos aportes estão alicerçados em Shepherd e Wicke (1997), que defendem uma teoria que reconheça a constituição social e cultural da música como «uma particular e irreduzível forma de expressão e conhecimentos humanos». O segundo, considera o processo pedagógico-musical, nas ONG selecionadas, como um «fato social total», conceito cunhado pelo antropólogo Marcel Mauss» (2003), enfatizando-o enquanto um fenômeno social de caráter sistêmico, estrutural e complexo, portanto, pluridimensional. O terceiro pressuposto diz respeito à produção do conhecimento musical no contexto das ONG, analisada à luz da teoria da práxis cognitivas cunhadas por Eyerman e Jamison (1998). Essa teoria permite analisar a produção de conhecimento sociomusical das ONG como fruto da dinâmica das forças sociais, as quais abrem espaços para a produção de novas formas de conhecimento. Epistemologicamente, o processo pedagógico-musical nas ONG é aqui entendido como uma produção de conhecimento de forma sistêmica em quatro dimensões, a saber: institucional, histórica, sociocultural e de ensino e aprendizagem musical. O significado do termo pedagógico não se restringe, portanto, somente aos processos de ensino e aprendizagem, mas é entendido como um campo pluridimensional conectado.

Os três pressupostos teóricos têm como argumento central a visão das práticas musicais enquanto uma experiência humana vivida concretamente em uma multiplicidade de contextos conectados.

Nesses três eixos teóricos, há uma coerência intrínseca de que não existe ruptura entre o social e o individual, embora sejam objetos que existam separadamente. E, neste artigo, proponho uma expansão do conceito sobre o processo pedagógico como fato social total (Kleber, 2006a, p. 297).

A música como prática social

Para Shepherd e Wicke (1997, p. 194), a dinâmica social é fruto da diversidade das relações em rede, a qual é uma categoria importante para compreensão da sociedade, de suas produções materiais e simbólicas, como é o caso da

música. Dessa maneira, os autores assumem e defendem a música como uma prática social, que se constitui no caldo da cultura, constituindo-se com distinto significado da prática da linguagem e da comunicação. Defendem a ideia de que o corpo é um mediador da expressão musical e a música é um dos construtos dos processos simbólico e social enquanto uma atividade única, central e vital para as pessoas e para a sociedade. Nesta perspectiva, para entender a música como de fundamental importância na vida humana, é necessário refletir sobre as condições da manipulação do homem sobre o mundo material e a construção de significados a partir da experiência e dos sentidos humanos.

A música, nesse contexto teórico, não se estrutura por si mesma, mas é estruturada pelas pessoas, pela capacidade de se perceber e estruturar os sons do mundo material em estruturas simbólicas em nível de consciência (Shepherd e Wicke, 1997, p. 199). A música é social não só porque está sendo produzida através do mundo material e social, mas, também, por sua capacidade de simbolizar o mundo externo material e social tal qual está estruturado. Nessa perspectiva, a música é entendida como uma prática social e culturalmente constituída e que, assim sendo, seu caráter não pode ser visto fora da noção da dinâmica social, ou seja, a música está definitivamente associada às formas materiais, simbólicas e culturais manifestadas pelas pessoas (Shepherd e Wicke, 1997, p. 200). Assim sendo, a reprodução material só é possível como consequência da habilidade das pessoas estabelecerem relações humanas que, de alguma forma, vão se constituindo em uma plataforma interligada de significados e estruturas sociais. Sons da linguagem e da música não são estruturas por si, mas estruturáveis pela sociedade.

A ação de estruturar na consciência requer relações dialéticas individuais com as ações e forças ordenadas com o mundo externo (Shepherd e Wicke, 1997, p. 199). Nas relações humanas, as pessoas agem juntas através da linguagem e da música reproduzindo-se materialmente, mediante os sons, o que constitui a sociedade, estruturam-se as músicas, bem como as subjetividades dos indivíduos. Por isso, essa complexidade suporta a perspectiva da música como prática social.

O ensaio sobre a dádiva e a noção do fato social total

A importância dessa ideia é fundamental nessa construção conceitual, pois constitui o eixo epistemológico para a minha proposição do «processo pedagógico-musical como fato social total» (Kleber, 2006, p. 126). Marcel Mauss realizou, em 1920, um estudo comparativo sobre trocas e contratos entre as diversas seções e subgrupos compostos nas sociedades arcaicas da Polinésia, da Melanésia e do noroeste americano. Nesse estudo, denominado O Ensaio da dádiva, Mauss apresenta, mediante uma riqueza de dados etnográficos, a noção do fato social total como central em sua obra, em que conecta os fenômenos sociais como um «enorme conjunto de fatos muito complexo... [em que] neles, tudo se mistura, tudo o que constitui a vida propriamente social das sociedades que precederam as nossas» (Mauss, 2003, p. 186). Esses

fenômenos sociais são considerados totais porque exprimem, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais —estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo—; econômicas —estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição—; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e fenômenos morfológicos os quais estas instituições manifestam (Mauss, 2003, p. 186). Esse estudo, muito utilizado na atualidade por pesquisadores, revela a extemporaneidade da obra ao amparar análises contemporâneas sobre fatos sociais totais encontrados em todas as sociedades.

Dessa multiplicidade de «coisas sociais em movimentos», Mauss considera apenas um dos traços, profundo, mas isolado: «o caráter voluntário, aparentemente livre e gratuito, no entanto, obrigatório e interessado» (Mauss, 2003; p. 186). O estudo desse traço nessas sociedades revelou inúmeras formas desses povos realizarem uma economia, um contexto de mercado, baseada na troca de valores materiais (bens e riqueza, móveis e imóveis) e simbólicos (gentilezas, festas, rituais, tipos de serviços) presentes nas relações sociais. Trata-se de circulação de bens em forma de trocas em que as coisas adquirem personalidade e atributos. E o princípio da «troca-dádiva» pressupõe que «se coisas são dadas e retribuídas, é porque se dão e se retribuem ‘respeitos’ [...] Mas é também porque as pessoas se dão ao dar, e, se as pessoas se dão, é porque se devem —elas e seus bens— aos outros (Mauss, 2003, p. 263).

O autor constatou que esse princípio não se limitava àquelas sociedades estudadas, podendo ter sido praticado pelas sociedades que ultrapassaram o que ele chama de «fase da prestação total» (realizada de clã para clã e de família para família), mas que não chegaram, ainda, ao modelo em que o mercado faz circular o dinheiro, a troca de bens relacionada com o ato de comprar e vender, e «sobretudo, à noção de preço calculado em moeda pesada e reconhecida» (Mauss, 2003, p. 264). Nesse sentido,

Para Mauss, as prestações primitivas revestem a forma de dádivas, de presentes, reguladas por três obrigações interligadas: dar, receber, retribuir (Mauss, 2003, pp. 200 e 243). Dar é uma obrigação, sob a pena de provocar uma guerra (Idem, p. 201). Cada uma dessas obrigações cria um laço de energia espiritual entre os atores da dádiva. A retribuição da dádiva seria explicada pela existência dessa força, dentro da coisa dada: um vínculo de almas, associado de maneira inalienável ao nome do doador, ou seja, ao seu prestígio. A essa força ou ser espiritual ou à sua expressão simbólica ligada a uma ação ou transação, Mauss dará o nome polinésio de *mana*.⁴¹

Há na obra de Mauss, um traço que corrobora a dinâmica das ONGs, abordando sua esfera social e enfatizando as redes de relações sociais. Pensar o processo pedagógico-musical na perspectiva sistêmica como um fato social

41 Veja Sabourin, E. *Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade*. c

total, amparada por Mauss (2003), pode ser visto como um «bem que circula a serviço do laço social, cimento que liga as pessoas em grande circuito de solidariedade e reciprocidade» (Gonçalves, 2003, p. 49). Gonçalves amplia suas possibilidades de elaborar conexões em sua análise estabelecendo uma lógica de rede «na circulação de bens materiais e simbólicos, de serviços, de ideias e palavras». Seus pressupostos teóricos baseiam-se na teoria da reciprocidade moderna e na sociologia das configurações.

Dessa forma, fui inspirada por essas bases conceituais que amparam profundas reflexões, trabalho de campo, processos de reciprocidade intensos para tratar o processo pedagógico-musical como um fato social total, uma vez que me permite tratá-lo considerando suas características multicontextual e pluridimensional.

Movimentos sociais e cultura: uma práxis cognitiva

A relação entre movimentos sociais e cultura como abordagem cognitiva (Eyerman e Jamison, 1998) foca a atenção sobre a construção de ideias e no papel dos movimentos intelectuais na articulação da identidade coletiva desses movimentos sociais. Entende esses movimentos, primeiramente, como produtores de conhecimento, como forças sociais abrindo espaços para a produção de novas formas de conhecimento. Ao focalizar a dimensão cognitiva, o objetivo dos autores foi ressaltar o conteúdo das atividades dos movimentos sociais como foco central da análise, deixando para um segundo plano as questões relacionadas com sua forma ou organização.

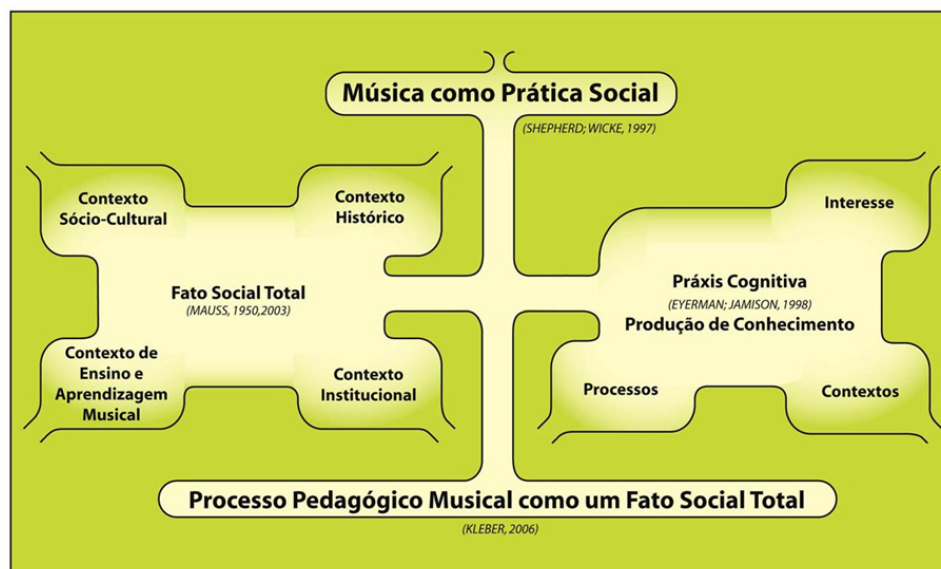
Três conceitos são centrais nessa abordagem: contexto, processo e interesses de conhecimento. Os movimentos sociais acontecem em determinados contextos específicos de espaço e tempo; são produtos de condições sociopolíticas específicas, assim como das mais profundas tradições históricas e culturais. São eminentemente dinâmicos e, ao se formarem, transcendem, temporariamente, situações específicas que emergem de seus próprios contextos propiciando a elaboração de soluções para problemas inusitados. Criam novos contextos, novos espaços públicos para acolher problemas de seu tempo. Não podem ser reduzidos a organizações ou instituições sendo características sua transitoriedade, seu caráter momentâneo e sua flutuação instável. Ou seja, o que é central é seu caráter de mobilidade, processo em constante formação, aberto à experimentação, arena para novas práticas de ações sociais e cognitivas.

Os movimentos sociais são processos em formação e, portanto, estruturantes da sociedade. Não estão prontos quando tomam seu espaço histórico. E, não obstante tenham esse caráter emergente, são fenômenos que amalgamam com outros contextos já existentes. Dessa forma, caracterizam-se como arenas criativas ou experimentais que contemplam a prática de novas formas de ação cognitiva e social, envolvendo o interesse dos participantes. Importa aqui, como centro do processo, a articulação da identidade cognitiva configurada nesses novos espaços abertos. Os movimentos sociais são permeados por

outros projetos históricos, por isso, eles articulam interesses de conhecimentos abarcando nova cosmologia, novas suposições de visão de mundo, inovações organizacionais e, algumas vezes, novas abordagens para a ciência.

Sintetizando a fundamentação e as singularidades

O Quadro 1 busca sintetizar as conexões teóricas que construíram a asserção de se compreender as práticas musicais nas ONG enquanto eminentemente social. A partir dessa visão, o processo pedagógico-musical é visto como um fato social total nos quatro contextos e a produção do conhecimento nas ONG como umas práxis cognitivas dinamizadas pelas dimensões do interesse, contexto e processo.



Quadro 1. O processo pedagógico-musical como um fato social total. (Kleber, 2006, p. 126).

Visto como um fato social total, o processo pedagógico-musical foi interpretado, nesta pesquisa, considerando os seus aspectos pluricontextuais e multidimensionais, o que propiciou a elaboração de conexões importantes, mediante uma postura dialógica e dialética. Pode-se pensar, ainda, que nesse processo está também presente um sistema de trocas baseado em valores simbólicos e materiais ligados às práticas musicais, extrapolando-as. Assim, esse sistema abre a possibilidade de constituir redes de sociabilidade mobilizando motivações internas, consubstanciadas em ações nos diferentes contextos: institucional, histórico, sociocultural e de ensino e aprendizagem musical.

Ressalta-se que todas essas formas de conhecimento são imbricadas pelas práticas musicais e entrelaçadas por questões estéticas, éticas e políticas. Pode-se perceber uma integração entre o micro e o macro no cotidiano das ONG mediante as práticas musicais em que as atividades musicais ou burocráticas funcionam como indicadores das estruturas das instituições e como estas acabam incidindo na reorganização ou criação de macroestruturas presentes

na sociedade. A educação musical na formação dos sujeitos constitui-se em uma prática singular e poderosa para a construção de uma cidadania plena. Ao se pensar em uma comunidade intercultural iberoamericana, assume-se que diversidade cultural pode tecer uma rede que sustente os cidadãos pertencentes a essas sociedades multiculturais, nas quais se conheça, reconheça e apreciem as expressões estéticas, artísticas e culturais dos diferentes países e grupos sociais e se promova o desenvolvimento humano.

Breve relato de caso: tecendo redes, valorizando as singularidades

Trago na minha atuação profissional, experiência concretas que são baseadas no conceito epistemológico que cunhei na minha tese de doutorado (Kleber, 2006) denominado «processo pedagógico-musical como fato social». Nos empreendimentos culturais que realizar pude perceber as dimensões conectadas e que explicitaram as singularidades dos contextos e a força da rede de sociabilidade entre projetos sociais. Como exemplo significativo brasileiro apresento como estudo de caso a I Bienal Funarte de Música e Cidadania, ocorrido na cidade de Belo Horizonte, em dezembro de 2017. O evento foi promovido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), realizado mediante metodologias colaborativas prevendo o protagonismo dos participantes nas discussões temáticas realizadas por meio de oficinas, rodas de conversas, World Cafe. Criada e idealizada pelo Diretor do Centro da Música da Funarte, Marcos Souza, a I Bienal promoveu uma sinergia extraordinária, resultando na Rede Nacional de Projetos Socioeducativos, atualmente se constituindo como um potente e promissor movimento em prol do exercício da cidadania por meio das práticas musicais. Segundo Marcos Souza «O propósito da criação da Bienal é reunir projetos de sucesso e criar um diálogo entre eles. É fazer a conexão de diferentes ações e pesquisas para a construção de uma rede. É discutir como aproximar a música como uma ferramenta de cidadania e não somente como entretenimento para a sociedade em geral».

O evento foi coordenado pela equipe da Funarte e teve a curadoria de Ligia Pimenta, Felipe Radicetti, Jose Everton Rozzini e eu. Reuniu em torno de 50 projetos sociomusicais, envolvendo coordenadores, gestores, educadores musicais, criando, assim, oportunidades de compartilhar, discutir conceitos e políticas públicas, sistematização e avaliação de projetos sociais. Essa proposta buscou propiciar uma articulação entre ONG, promovendo e oportunizando aprofundar a compreensão sobre as diferentes naturezas dos conhecimentos produzidos e os saberes nas diversas vertentes. Através da troca de experiências e aprendizagens entre projetos, no tocante aos variados aspectos de suas práticas, pretendeu-se contribuir para o debate e desenvolvimento de políticas culturais públicas inclusivas.

O objetivo geral da I Bienal Funarte de Projetos Sociomusicais foi reunir e promover espaços de conversação e partilha colaborativa entre os participantes. Os objetivos específicos foram:

- Focar o panorama atual na área de projetos sociais e promover o reconhecimento e a reflexão por meio das práticas, metodologias e ferramentas desenvolvidas a partir das experiências significativas trazidas pelos participantes, com o propósito de co-construir, de forma colaborativa, uma rede tecida com a bagagem que cada projeto traz; potencializar as possibilidades de descobertas, ações conjuntas e capacidades de transformação, mediante processos colaborativos.
- Desenvolver, a partir de metodologia colaborativa, reflexiva e dialógica, espaços de conversações significativas e de aprendizagens com capacidade de promover e fortalecer as competências dos participantes, de forma ampliada e sistêmica, para que juntos possam construir modelos de ação a fim de fortalecer as relações, promover a confiança e criar projetos coletivos, inovadores e de desenvolvimento de habilidades com maior potencial de sucesso e de transformação.

A metodologia adotada na Bienal foi interativa e participativa com a elaboração de material coletivo em processo de co-criação e foi estruturada por meio das seguintes abordagens participativas:

- Rodas de conversas: proposta com a finalidade de criar condições para um Diálogo entre os participantes, através de uma postura de escuta e circulação da palavra, promovendo uma cultura de reflexão sobre as questões propostas aos grupos. O destaque foi o processo vivo da conversação como centro do aprendizado coletivo e da evolução conjunta das atividades humanas, gerando transformações no contexto que vivemos.
- World Café⁴² ou Café Mundial: uma metodologia de livre acesso para todas as pessoas, engendrada por Juanita Brown e David Isaacs. Trata-se de um processo criativo que visa gerar e fomentar diálogos entre os indivíduos, criando, assim, uma rede viva de diálogo colaborativo que acessa e aproveita a inteligência coletiva para responder questões de grande relevância para organizações e comunidades (The World café, s. d.).
- Prototipagem: jornadas rápidas de aprendizagens que promovem reflexão, ação e processos criativos e inovadores.
- Colheita: organização dos processos desenvolvidos durante o workshop.

Assim, pretendeu-se realizar uma costura institucional permeando os debates com propostas desenvolvidas pelas ONG com interface com o Poder Público. A estrutura do evento possibilitou uma dinâmica focalizando a capacidade de envolver os processos cognitivos, socioeducativo-culturais e artísticos na perspectiva dos atores protagonistas dos projetos.

42 Veja <http://bit.ly/2Z7uHe9>

As estratégias metodológicas, como as Rodas de Conversas, criaram condições para um diálogo entre os participantes, através de uma postura de escuta e circulação da palavra promovendo uma cultura de reflexão sobre questões propostas aos grupos. Aprendemos juntos, motivados por uma forma de conhecimento diferente em um Encontro cultural rico e uma troca profunda sobre nossas vidas, sobre quem somos, o que fazemos, porque fazemos e se queremos seguir em uma direção diferente ou não.

Como resultado de processo, criou-se a Rede de Projetos Sociomusicais com representantes das cinco regiões brasileiras que em 2018 estão realizando as pré-bienais regionais visando na concretização da II Bienal em 2019, com a proposta da Funarte manter a coesão institucional. Trata-se de um exemplo bem-sucedido de unir a educação, música e cidadania mediante ações em rede com um olhar para o futuro no qual esses conhecimentos de diferentes dimensões construídos e compartilhados podem trazer um *input* positivo para uma transformação social em contextos que são ocupados por seres humanos que têm direito à dignidade, aos cuidados sociais, à educação, à arte!

REFERÊNCIAS

Eyerman, R.; Jamison, A. (1998) *Music and social movements: mobilizing traditions in twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gonçalves, M. A. R. (2003). *A vila olímpica verde-e-rosa: Coordenação Alba Zaluar*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.

International Creative Commons Attribution4. (2018). Método de world cafe. California EE. UU.: *The World Cafe*. Recuperado de <http://bit.ly/2Z7uHe9>

Kleber, M. (2006). *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro* (Tese doutorado, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre). Recuperado de <http://bit.ly/2ZmFFN5>

----- (abril, 2010). Educación musical, políticas públicas y diversidad cultural en Latinoamérica. *Eufonía Didáctica de la Música*, (49), 6-15.

----- (julho, 2011). A rede de sociabilidade em projetos sociais e o processo pedagógico-musical. *Revista da ABEM*, 19(26), 37-46. Recuperado de <http://bit.ly/30pLRQR>

----- (2014). *A Prática de Educação Musical em ONGs: Dois Estudos de Caso no Contexto Urbano Brasileiro*. Ed APPRIS.

----- (20 de junho de 2018). II encontro de projetos socioeducativo

musicais: «Metodologías Colaborativas e Dialógicas». *Relatório*. Recuperado de <http://bit.ly/2zdfCIF>

Kraemer, R.-D. (abr./nov. 2000). Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *Pauta*, 11(16/17), 50-75.

Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. (7 de setiembre, 2018). IV Coloquio IberoMúsicas. Buenos Aires, Argentina: *Secretaría de la Cultura de la Nación*. Recuperado de <http://bit.ly/2zlaW3b>

Organización de los Estados Iberoamericanos. (2010). Metas educativas 2021: La educación que queremos para la generación de los bicentenarios. Madrid, España: *70EI*. Recuperado de <http://bit.ly/2zi11LP>

Shepherd, J. y Wicke, P. (1997). *Music and cultural theory*. Malden: Polity Press.

Sabourin, E. (fevereiro, 2008). Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 23(66), 131-138. Recuperado de <http://bit.ly/2ZlpC12>

Unesco. (2016). Relatório de Monitoramento Global da Educação 2016: Educação para as pessoas e o planeta: criar futuros sustentáveis para todos. Resumen. París, Francia: Unescodoc. Biblioteca Digital. Recueperado de <http://bit.ly/2KR01rU>

A photograph of a man with a beard, wearing a light blue long-sleeved shirt, singing into a microphone on a stage. He is illuminated by a bright blue spotlight. In the background, two other men are visible: one on the left wearing a colorful patterned shirt and sunglasses, and one on the right wearing a light blue shirt. The stage is dark with a large, dark, textured backdrop. The lighting is dramatic, with blue and purple hues. The word "Argentina" is overlaid in a large, bold, blue font on a white rectangular background in the lower center of the image.

Argentina

EL FOMENTO A LA MÚSICA EN LA ARGENTINA

Esteban Ignacio Agatiello Piñero

Creativa Abogados (Argentina)

La Ley Nacional de la Música N.º 26.801 crea el Instituto Nacional de la Música (INAMU), que es un ente de fomento a la actividad musical en la Argentina. Algunos de los antecedentes de la Ley Nacional de la Música:

- El surgimiento de una movida en la escena musical independiente en todo el país, organizándose en distintas asociaciones civiles de músicos independientes (entendiendo por ello a aquellos músicos que no tenían contrato con compañías discográficas).
- El llamado efecto Cromañón, que fue el cierre indiscriminado de espacios de música en vivo luego de la tragedia de Cromañón, en la que fallecieron 194 jóvenes en un recital.
- La experiencia positiva del Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Instituto Nacional del Teatro (INT) en nuestro país.

Pilares sobre los cuales se construyó la Ley:

- Federalismo: Si bien nuestro país por su Constitución Nacional es un país federal, pocas veces eso se ve expuesto en la práctica. Y necesitaba un instituto que resultara una contención de los músicos de todo el país, manteniendo la igualdad de las provincias.
- Ente público no estatal: Que la naturaleza jurídica del instituto fuera la figura de ente público no estatal, dándole verdadera autonomía financiera, legal y de presupuesto.
- Distribución de los beneficios por las organizaciones de músicos: Es la actividad organizada para la distribución de los beneficios que otorga el instituto a través de subsidios y vales de producción.
- Formación integral del músico: Mas allá de la cuestión académica musical, resulta fundamental el conocimiento de los derechos intelectuales y laborales del músico. Es por ello que se hicieron manuales de formación (hasta la fecha se han publicado cinco de ellos) que, en concordancia con la integración, fueron realizados también en braille. En ellos también se trabajó la necesidad de informar a los músicos que nuestro sistema de Derecho de Autor es distinto del *Copyright* (tan arraigado en nuestro vocabulario), haciendo comprender la extensión y comprensión de este.

- Centro cultural y social: La necesidad que el músico conozca su entorno social; para ello, se instrumentó un circuito por el cual el músico que reciba un beneficio debe compensarlo realizando un recital o clínica en algún espacio donde no suele llegar la música en vivo o su enseñanza.

En el marco de lo que ha realizado el instituto a través de su corta vida (apenas cuatro años), podemos mencionar:

- La creación, junto a la Dirección Nacional del Derecho de Autor, del programa Mi Primera Canción, a través de la cual los autores y compositores que nunca hubieran registrado sus canciones pudieran hacerlo por única vez y hasta quince obras sin costo alguno.
- La compra del catálogo discográfico de Sicamericana S. A. resultó ser el más importante generado por una compañía discográfica en la Argentina, que se desempeñaba en el ámbito comercial bajo los nombres de Music Hall, TK y Difusión Musical. La compra de ese catálogo fue una oportunidad para demostrar lo negativo que obras artísticas, y en este caso musicales, se hallen atrapadas en la lógica jurídica. Los *masters* fueron entregados en licencias a los intérpretes principales o a sus herederos a fin de que puedan ser explotados por ellos comercialmente, quedando el INAMU con el Derecho de Productor Fonográfico, cuyos montos percibidos son asignados al Programa Primer Disco, a fin de poder ayudar a generar un catálogo fonográfico de artistas que nunca han podido grabar sus discos.
- Libros donde se hallan las partituras y letras de músicos increíbles de nuestro país: Luis Alberto Spinetta y el Cuchi Leguizamón.
- La creación de un circuito estable de música en vivo con espacios que ofrezcan al músico al menos el 70 % de la recaudación de entradas o una paga.
- La Ley Nacional del Músico N.º 27.106, por medio de la cual se instituye el 23 de enero (día que se festeja el natalicio de Luis Alberto Spinetta) de cada año como Día del Músico en nuestro país, a fin de contar con un día celebratorio de nuestra actividad, pero para que también se pudieran exponer las distintas situaciones que afectan al músico y por ende a la actividad musical.
- La promoción de la música en el exterior, a través de acuerdos con ferias como SIM (Semana Internacional de Música) de Brasil, Circulart de Colombia, IMESUR de Chile e Ibermúsicas, a fin que los músicos seleccionados por esas ferias pudieran viajar a realizar el *showcase* y participar en las ruedas de negocios.
- Un registro exhaustivo de la actividad musical donde todo músico, mánager, periodista, medio de comunicación, trabajador escénico, operador de audio, entre otros, puedan registrarse.

- La necesidad de aportar a la lógica de la difusión de la música argentina (en sintonía con el art. 65 de la Ley N.º 26.522): incluyendo la obligación de la actuación de un músico argentino previo a que se presente en vivo un músico extranjero en nuestro país.

Referencias

Ley Nacional de la Música (Ley 26.801): <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm>

Página web oficial del Instituto Nacional de la Música (INAMU): <https://inamu.musica.ar/>

Lamacchia, María Claudia (2012), *Otro Cantar*, Buenos Aires, Ediciones UMI.

A photograph of a male musician performing on stage. He is wearing a traditional Paraguayan headdress (mascarón) decorated with colorful flowers and a woven band. His shirt features vibrant, multi-colored horizontal stripes. He is playing a guitar, and a microphone is positioned in front of him. The background is illuminated with dramatic red and blue stage lights. In the background, large, stylized letters '21' and the number '2' are visible. The overall mood is festive and cultural.

Paraguay

Sonidos de la Tierra: «Cuando hay música la historia cambia». La educación musical como herramienta de desarrollo e inclusión social

Eliodoro Fleitas Villar

Director Académico y Artístico (Paraguay)



Imagen n° 1: El autor del artículo en una sesión educativa.

*El joven que durante el día interpreta a Mozart
por la noche no rompe vidrieras*
Luis Szaran

Durante la década de 1980, en Paraguay se construía la ruta Transchaco, 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 relacionarse 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, al ver que los aborígenes «carecían de todo». Llamaron al cacique para realizar el generoso ofrecimiento y este contestó «voy a consultar con mi gente». A su regreso, le preguntan sobre el destino que quisieran dar al dinero y el cacique respondió «queremos invertir en instrumentos musicales». «Pero cómo, si ni siquiera tienen escuela ni un hospital en la zona» —contestaron—; a lo que nuevamente este 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 nos van presentando». Esta profunda reflexión nos ha inspirado, hace dieciséis 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 en nuestro país.

La maravillosa población juvenil de Paraguay representa una fuerte mayoría en términos de estructura poblacional, similar a la de muchos países de Latinoamérica, y de igual manera también son víctimas del daño moral, de la herencia de las feroces dictaduras de los años 70 y de 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, hecho que no se ha logrado superar aún en estos últimos años de democracia. Una encuesta realizada durante los primeros años de la insipiente democracia revelaba que entre las expectativas y sueños de los jóvenes figuraba en primer lugar, para el 92 % de la población juvenil, «hacerse rico sin que importara el medio» y en el 8 % restante no aparecían de ninguna manera filósofos, artistas, científicos, religiosos ni doctores en leyes.

De la misma forma que otras organizaciones de la sociedad civil, desde el ámbito de la educación no formal, nos lanzamos a la educación a través del arte con la tarea de buscar sanar las profundas heridas de la población infantil y juvenil, buscando «iluminar» el camino de esa enorme masa juvenil, empleando la práctica de la música como herramienta fundamental para el cambio social, buscando potenciar la autoestima, reafirmando la identidad cultural, fomentando la creatividad, el espíritu emprendedor, el trabajo en equipo y las actitudes democráticas.

Para qué tractores sin violines

Embarcados en el sueño, 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 ONG, 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.

Todas las madrugadas, Jorge, un joven de una compañía de la pequeña localidad de Mbuyapey (a 187 km de Asunción, de los cuales 45 son solo 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 existe una orquesta 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 en 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 la 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, para 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 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, planteaba «para qué tractores sin violines», buscando acompañar 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, encontrar el perfil de un nuevo ciudadano, honesto, creativo, participativo, respetuoso y con vocación de servicio, y **«con esto contribuir a formar buenas personas»**.

Jorge Guzmán, ahora toca mejor el violoncelo, es admirado en su pueblo y alrededores, 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 de 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 reemplazar 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, marginal, suburbanos, 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 «comisión o asociación de padres» conformada por supuesto por los propios padres de los participantes de las escuelas de música 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 sana 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 22 000 familias en 220 pueblos o comunidades musicales, como las llamamos, generando el propio beneficiario hasta el 70 % del presupuesto del programa general y quedando solamente el 30 % a cargo de la organización central y sus donantes o auspiciantes.

La alegría de la integración, el compartir sanamente, la eliminación de la competencia egoísta y el establecimiento de vínculos de confianza y tolerancia entre ricos y pobres, jóvenes y adultos, indígenas y blancos, generaba este milagro de la comunión humana en un espacio en donde lo que nos une a todos es la música.

La pedagogía creada y utilizada en Sonidos de la Tierra es la que llamamos «Orquesta Escuela de Vida», que es un espacio de desarrollo donde sin sermones ni discursos abordados desde los problemas, ni situaciones negativas, ni largas y a veces aburridas charlas antipedagógicas, trabajamos el desarrollo abordado desde la alegría de estar juntos, que es el regalo de la vida en un mundo que debemos cuidar y preservar, respetando las normas de convivencia, protección del ambiente o del propio cuidado personal o social, todo esto enseñando siempre con la delicadeza y la seducción que la música posee naturalmente, implementado a través de profesionales capacitados con un perfil amplio y comprometido a la causa, enseñando y desarrollando valores, capacidades y habilidades para la vida que otorgan una mirada diferente a los participantes niños y jóvenes que creen en sí mismos, todo ello proyectado en su familia y su comunidad con un espíritu afanoso de crecimiento y de rebeldía hacia la mediocridad.



La cuestión que planteamos a la necesidad de una educación integral de calidad para el desarrollo de la vida personal, familiar, social y comunitaria sería el cómo encontrar la fórmula mágica de activar el disparador, el *click* en una persona para que desee progresar, vuelva a ponerse de moda la inteligencia y las buenas prácticas en la sociedad, el querer a uno mismo y a su semejante por el bien de la humanidad.

Nuestra propuesta y contribución es la «educación por el arte» como medio de transformación social, en el área de la «educación no formal», trabajo de enseñanza que incide en tres plataformas: la persona misma; la persona, su familia y su entorno, y la persona en su comunidad como agente de cambio consciente de su realidad. Es por ello que decimos que **«cuando hay música la historia cambia»**.



PERÚ

Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja - Lima
www.gob.pe/cultura

ISBN: 978-612-4391-64-4



9 786124 391644